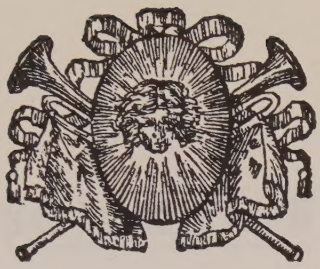
REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
DOUZIÈME ANNÉE
II



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DOUZIÈME ANNÉE

II

MCMLX

MICHEL BRIENT, EDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Eglises et Théâtres, par Pierre Moisy 103

La structure de " Clitandre ", par Jacques Morel 118

Farceurs français et italiens, par René Thomas-Coèle . . . 127

Quelques publications autour de " Tête d'Or ", par Jacques Madaule 131

Un historien du Théâtre " Le Moliériste " Georges Monval, par Madeleine Horn-Monval. 137

Liste chronologique des travaux de Georges Monval 141

Nos émissions " Prestige du Théâtre " : Le Tout-Paris Théâtral, 1900-1914 147

NOTES ET INFORMATIONS :

L'Institut d'études théâtrales 148

L'Association Charles Dullin 148

The OSU Theatre Collection 149

Expositions 149

LIVRES ET REVUES

ÉTATS-UNIS : Elisabeth MAXFIELD MILLER : *Molière and his homonym Louis de Mollier*. — David I. GROSSVOGEL : *The Self-conscious Stage in modern French Drama* (Pierre Mélèse) 150

FRANCE : *Les Ames mortes*, d'après N. GOGOL, par Arthur ADAMOV (Nina Gourfinkel) 151

ITALIE : FRANCO COLOGNI : *La fortuna delteatro di Ugo Betti* (Cl. Margueron) 153

U. R. S. S. : G. BOIADJIEV : *Le Paris théâtral d'aujourd'hui* (Nina Gourfinkel) 154

MUSIQUE ET DANSE : GERTY COLIN : *Le destin de Cosima*. — Maurice ROCHE : *Monteverdi*. — Michel-Rotislav HOFMANN : *Histoire de la Musique* (André Boll) 157

BIBLIOGRAPHIE N° 799 à 1374 159

ÉGLISES ET THÉATRES

Dans un article très solide, le Père François de Dainville a jadis attiré l'attention sur les théâtres utilisés dans le courant du XVII[e] siècle par les collèges des Jésuites français (1). Très judicieusement, il a souligné l'importance pédagogique et sociale que les Pères, comme les municipalités, attachaient aux actions théâtrales. Pourtant, il a dû noter, qu'en France du moins, les autorités supérieures de la Compagnie ont réagi, dès le début du XVII[e] siècle, contre l'habitude, cependant logique et ancienne, de donner ces représentations, le plus souvent d'un caractère nettement sacré, dans l'église du collège (2). Obéissant, on abandonna donc celle-ci, mais on se rabattit, si l'on peut dire, sur une salle de Congrégations. Ces congrégations de la Sainte Vierge fleurissaient dans chaque établissement des Jésuites; elles possédaient le plus souvent leur salle de réunion, qui était en même temps une chapelle (3). C'est pourquoi il arriva souvent que ces chapelles furent utilisées également comme salles de spectacles. Le Père de Dainville en a donné quelques exemples (4). Nous voudrions en donner d'autres ou apporter de nouveaux documents à ceux qu'il a allégués.

En 1660, le collège de Perpignan, jadis partie de la province d'Aragon, passa à la province de Toulouse, Assistance de France (5). Cette mutation ne fit que souligner la nécessité pressante de réparations importantes dans les anciens bâtiments et aussi de nouvelles constructions. Les Pères obtinrent, à cette fin, l'appui du Roi et de ses finances

(1) F. de Dainville. — *Lieux de théâtre et Salles des Actions dans les collèges de Jésuites de l'ancienne France, Revue d'Histoire du Théâtre* (RHT), II, 1950, pp. 185-190.

(2) *Id., ibid,* p. 187.

(3) Nous renvoyons sur ces détails à notre ouvrage, *Les églises des Jésuites de l'ancienne Assistance de France,* Rome, 1958, I, p. 7 et p. 308.

(4) *Dainville, loc. cit.,* p. 189.

(5) Moisy, *op. cit.,* p. 257.

(6). Ils présentèrent en 1724, d'accord avec l'ingénieur Razeaud, un mémoire qui était l'œuvre, au moins partielle, du Père Joseph de Boissy, recteur de 1723 à 1729. Conservé aux Archives départementales des Pyrénées-Orientales, il est assez instructif (7).

Le recteur commence par dire qu'il exposera son programme sous quatre rubriques :

« 1° Ce qui est indispensable pour le College de Perpignan
« 2° Ce qui y est nécessaire
« 3° Ce qui rendroit les Classes de ce College agreable et commode
« 4° Ce qui rendroit ce College complet et parfait
« 5° Ce qui en feroit un College beau et digne de la Capitale d'une « Province frontière... »

Et le recteur développe ce programme rationnel. Il mentionne d'abord « L'indispensable » :

« ...3*ent* Il faut une congrégation où les Ecoliers se forment à la « piété chretienne
« 4*ent* Il faut que cette congrégation soit une grande chapelle où « touts les Ecoliers du College puissent entendre la Messe de Congre- « gation - est comme la paroisse d'un collège... »

Puis vient « le nécessaire » :

« Outre les six classes et la congregation il faut encore deux pièces « qui sont si necessaires dans un College qu'elles sont presque indis- « pensables. L'une...; Lautre est une grande sale pour les déclamations « les disputes, les tragedies et les autres assemblées publiques, qui « se font dans les Colleges... »

Le recteur tient à souligner l'importance de cette salle, car les représentations publiques sont capitales en vue d'une saine émulation et des progrès des élèves. Quand il n'existe pas, pour ces manifestations, de local spécialisé, « si lon en fait quelquefois, on est obligé de les faire ou à Léglise, ce qui n'est pas décent, ou hort du College, ce qui a une infinité d'inconvéniants ».

Et le recteur conclut en disant :

« Il faut donc *necessairement* (8) dans le College de Perpignan: ... « une chapelle pour la congrégation,.... une sale d'action... »

On remarquera donc que le Père de Boissy est tout à fait dans l'esprit de l'Assistance de France du XVII[e] siècle : il croit à l'irremplaçable valeur pédagogique du théâtre scolaire; mais il trouve indécent que celui-ci se produise dans l'église du collège.

Le 3 mai 1726, l'ingénieur en chef Razeaud signa le « toisé estimatif » des ouvrages retenus et décidés pour le collège de Perpignan; des plans et dessins, ni datés, ni signés, accompagnent ce document et ses annexes. Le plan du premier étage nous livre la solution retenue en ce qui concerne la chapelle de la Congrégation et la salle d'action. Celles-ci se partageront le même local au premier étage de l'aile

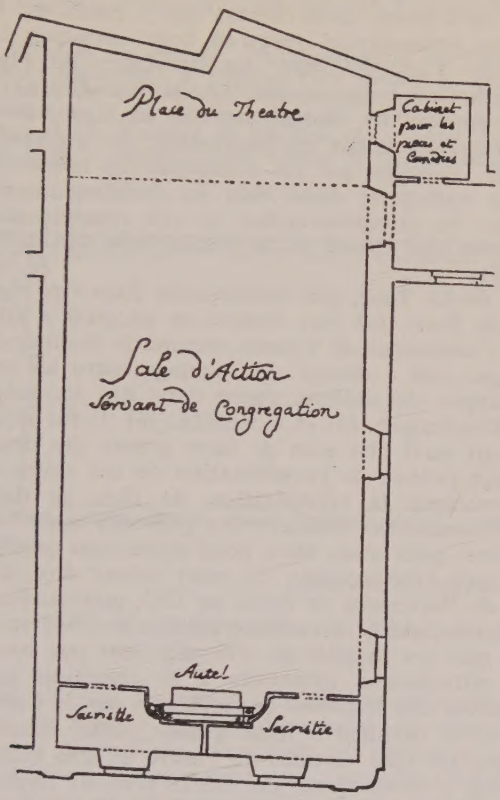
---

(6) *Les Etablissements des Jésuites en France depuis quatre siècles*, Enghien, 1939, 5 vol., III, col. 1572.

(7) Arch. départ., Pyrénées-orientales, C 1292.

(8) C'est nous qui soulignons.

gauche de l'édifice : une salle rectangulaire est prévue : à une extrémité, un espace est appelé « Place du Théâtre »; c'est la scène; à côté se trouve un « Cabinet pour les pièces et Comédies », qui paraît bien réduit pour suffire au rôle de coulisse et de loge d'acteurs. A l'extrémité opposée doit se dresser un autel et, derrière lui, deux sacristies symétriques.



AD Pyrénées Orientales, C 1292.

Perpignan : projet de Razeaud pour une chapelle de Congrégation en 1726

Nous ne savons ce que furent en définitive ces bâtiments, puisque les travaux projetés furent terriblement retardés par les difficultés financières; ils ne furent terminés qu'en 1746 et on nous dit qu'à cette époque il y avait au premier étage deux salles distinctes, l'une pour la Congrégation, l'autre pour les actes publics. Il faut croire que la solution mixte de l'ingénieur Razeaud ne fut pas retenue (9). D'ailleurs le tout fut intégralement rasé en 1796 (10).

---

(9) *Les Etablissements des Jésuites*, III, col. 1573.
(10) *Ibid*, col. 1581.

A Perpignan, cette combinaison de la chapelle et de la salle de théâtre n'a peut-être été que projet et velléité. Mais nous savons qu'elle a été effectivement réalisée, à plusieurs exemplaires, en une autre région du territoire national, dans l'extrême-nord, et à tout le moins à Béthune, Dunkerque, Hesdin et au « collège Wallon » de Saint-Omer (11).

Remarquons d'abord que ces établissements ne faisaient pas partie de l'Assistance de France, sauf Hesdin qui y passa en 1639 (12); les autres étaient et demeurèrent jusqu'au bout rattachés à l'Assistance de Germanie, par l'intermédiaire des provinces de Flandrobelgique (Dunkerque) ou de Gallobelgique (Béthune et Saint-Omer) (13).

Cependant, comme ils étaient soumis au droit du royaume de France et qu'ils dépendaient en particulier du Parlement de Paris, ils durent subir l'enquête que les commissaires nommés par celui-ci en 1763 avaient entreprise dans tous les établissements du ressort. C'est même par les comptes-rendus de ces commissaires que nous pouvons avoir une idée exacte de la situation de ces maisons du Nord de la France (14).

M. Roussel de La Tour, qui instrumenta dans ces régions au nom du Parlement de Paris, fut fort étonné de ce qu'il y vit. Comme les Provinciaux de l'Assistance de France, comme le Recteur de Perpignan, il ne trouvait pas très « décent » le partage entre les cérémonies du culte et les pompes du théâtre, opéré dans des locaux communs. Il s'en indigne à Dunkerque (15) et à Hesdin (16). Il fut même si surpris de ce qu'il voyait qu'il prit soin de faire graver des dessins qui donnaient une image précise de l'organisation de ces salles communes et expliquaient comment la cohabitation de Dieu et de la Comédie pouvait matériellement se réaliser. Ces gravures sont très précieuses et très explicatives pour nous. Mais nous répéterons qu'elles ne doivent leur existence qu'à l'étonnement, ou pour mieux dire, à l'indignation qu'un membre du Parlement de Paris, en 1763, pouvait éprouver devant cette fidélité provinciale à la vieille tradition du théâtre dans l'église; n'oublions pas que ces magistrats, s'ils n'étaient pas tous jansénistes, du moins se rattachaient volontiers à la tradition gallicane, celle de Bossuet, l'auteur des *Maximes et réflexions sur la Comédie* (17).

Qu'y avait-il à Béthune ? Une grande salle rectangulaire avec sept fenêtres sur un côté et neuf de l'autre et une scène capable de porter des décors à la moderne. Un rideau pouvait fermer cette scène et devant elle on élevait un autel provisoire qui transformait la salle

---

(11) On remarquera que sur la carte donnée par le P. de Dainville et qui indique les établissements jésuites dotés d'une salle de théâtre (*art. cit.*, p. 186), il manque Béthune et, éventuellement, Perpignan.

(12) Moisy, *op. cit.*, p. 209.

(13) Moisy, *op. cit.*, p. 9.

(14) *Recueil par ordre de dates, contenant tous les comptes-rendus par MM. les Commissaires du Parlement, au sujet des Collèges et autres Etablissements, que possédoient dans le Ressort de la Cour, les ci-devant soi-disans Jésuites*, Paris, 1766, T. VI et VII.

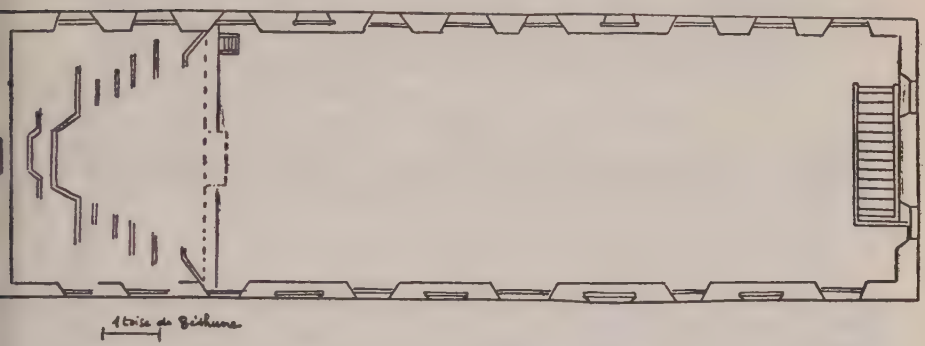
(15) Roussel de La Tour, in *Recueil*... VII, p. 278.

(16) Roussel de La Tour, in *Recueil*... VII, p. 306.

(17) En dernier lieu A. Revval, *L'Eglise et le théâtre au XVII^e siècle*, in *XVII^e siècle*, VII, 1958, pp. 218-227.

en chapelle de congrégation, ou de « sodalité », pour reprendre le terme employé particulièrement dans le Nord. L'ensemble avait dû être élevé peu après 1699, avec la collaboration de Henri Biscop, maître-peintre de Saint-Omer, et de sa fille (18). Il faut croire que les gens de Béthune sentirent particulièrement le scandale que pouvait provoquer, en des âmes parisiennes, cette combinaison du profane et du sacré, car le plan publié par Roussel de La Tour est accompagné d'une note en date du 10 octobre 1764, spécifiant ce qui suit :

> « Nous Officiers du Bureau d'Administration du Collège de Béthune « certifions également le présent Plan sincère et véritable, déclarant « que l'Autel de la Sodalité, adossé contre le Théâtre, n'étoit point « permanent, qu'il ne s'y est jamais dit aucunes messes, que pendant « le temps de la Sodalité, le Théâtre étoit fermé d'un rideau qui le « cachoit, que la Sodalité finie l'Autel se démontoit... » (19)



Béthune, Comptes rendus, II, p. 290.

Béthune : Salle de Congrégation du Collège des Jésuites.

En somme, s'il faut en croire ces magistrats municipaux, la salle servait d'abord de théâtre et, épisodiquement, de chapelle de sodalité, mais jamais pour des messes ; ce n'était pas vraiment une église. Pour nous qui, en captivité, avons connu, sans scandale, l'utilisation successive du même local en salle de théâtre et en chapelle, ces scrupules nous paraissent à la fois touchants et excessifs.

Cette solution de l'autel éclipsable, ainsi dévoilée à Béthune, était générale ; seul le procédé d'éclipsage pouvait changer. A Dunkerque, on est très explicite :

> « Le Théâtre étoit à demeure. C'est au milieu de ce Théâtre qu'on « plaçoit l'Autel, et pour lors, une boiserie faite exprès, masquoit « de haut en bas la portion du Théâtre que l'Autel et son enceinte « n'occupoient point. Cette boiserie, ainsi que l'Autel se démontoient « pour laisser la place libre aux Acteurs, lorsqu'on vouloit repré- « senter ou Tragédie ou Comédie. Au devant de ce Théâtre ou « Chapelle, et par-dessous, étoient pratiquées des armoires où l'on

(18) *Les Etablissements des Jésuites*, I, col. 684.
(19) Roussel de La Tour, in *Recueil...*, VII, p. 291. La pl. est donnée p. 291.

« serroit les ornemens de cette Chapelle et tout ce qui étoit à son « usage. » (20).

La planche est très claire, puisqu'elle donne plan et coupe et indique particulièrement la « Boiserie qui masque le Théatre de haut en bas et qui se démonte ». Là encore, c'est l'emploi en théâtre qui est permanent et celui en chapelle qui est momentané.

A Hesdin, la solution est moins perfectionnée; puisque la même salle, reconstruite en 1620, servait aussi de rhétorique; puisqu'aussi, comme à Perpignan, l'autel et la scène se plaçaient aux extrémités opposées de la même pièce. Cependant un « treillis » mobile se déplaçait pour cacher l'autel « jusqu'au balustre ou table de Communion « contre lequel on appuyoit le treillis, de façon qu'on ne voyoit pour « ainsi dire aucun indice de la Chapelle ou d'autre chose qui y eut « rapport ». Il n'empêche que cette chapelle servait à la fois aux Congrégations des hommes, des écoliers et des dames et que chacune y possédait des armoires différentes (21). L'installation avait d'ailleurs dû causer des déboires, puisqu'en 1629 un écroulement partiel provoqua des morts et des blessures (22).

A Saint-Omer, au « Collège Wallon », les choses sont à tous égards beaucoup plus compliquées. C'est à partir de 1733 qu'ont été entrepris les travaux indispensables de réfection. Ils ne seront terminés qu'à l'automne de 1749 après de longs appels à la générosité de la ville (23). Pourtant d'après un mémoire de 1764, un tableau, sur la scène de la Congrégation-théâtre, portait ce chronogramme:

« Dono et eX LIberaLItate senatVs Vrbis ereCtV M »,

qui doit se lire, semble-t-il, 1738 (24). D'ailleurs les travaux avaient duré si longtemps, les difficultés financières avaient été telles qu'on ne doit pas s'étonner de ces discordances. De même, si dans le mobilier de la salle en question, deux tableaux portaient la date de 1649, un de 1650 et un dernier de 1652 (25), cela atteste simplement que les Pères avaient utilisé du vieux matériel.

Cette utilisation est suffisamment intéressante pour que nous donnions un extrait assez long du compte-rendu de Roussel de La Tour:

« L'Autel... s'adossoit à l'orchestre. Trois Tableaux relevés et arrêtés « par des fiches aux poutres du plancher, se rabattoient et venoient « se reposer sur un Lambris à coulisse. Celui du milieu représentant « le Mystère de l'Incarnation, formoit alors le rétable de l'Autel. « Les deux autres achevoient de dérober la vue du Théatre, et y « substituoient d'un côté l'Adoration des Mages, et de l'autre côté « l'Adoration des Bergers. Par une semblable opération, trois autres « Tableaux de la Passion raccourcissoient la salle à l'autre bout. »

Les intervalles entre les fenêtres étaient également garnis de tableaux.

---

(20) Roussel de La Tour, in *Recueil...*, VII, pp. 273-280. La pl. donnant plan et coupe est à la p. 278.

(21) Roussel de La Tour, in *Recueil...*, VII, p. 306. La pl. est p. 307.

(22) *Les établissements des Jésuites*, II, col. 815-816.

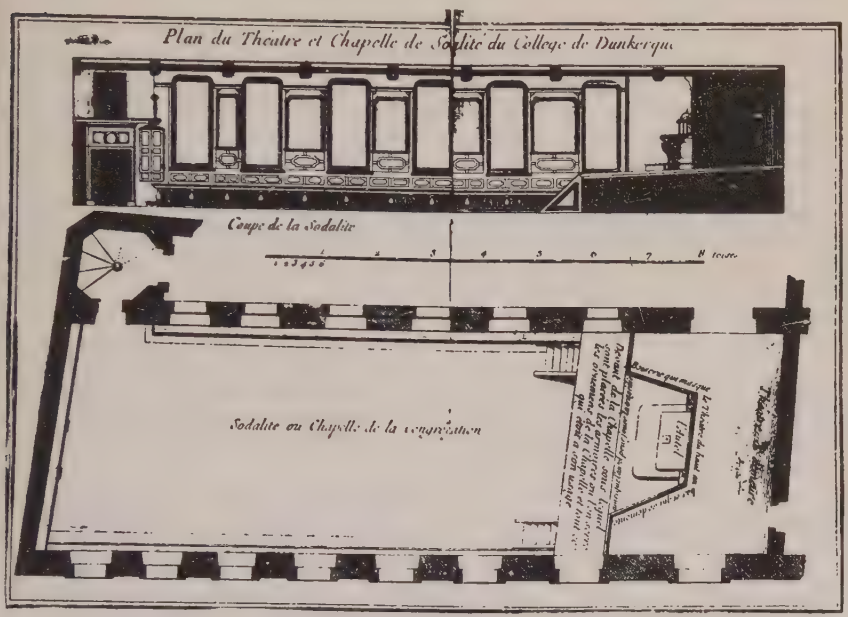
(23) *Les établissements des Jésuites*, IV, col. 868-869.

(24) Arch. Nat., M 249 n° 5.

(25) *Ibid.*

« C'est dans cette Chapelle que se réunissoient successivement à « différentes heures, tous les Dimanches de l'année excepté le Tems « des Vacances, les différentes Sodalités ou Congrégations de gens « mariés, de jeunes gens et d'habitans du Fauxbourg. A la Toussaint, « autrefois on... faisoit paroître ce jour-là derrière l'Autel, c'est à dire « sur le Théatre et à travers un rideau, des Ecoliers qui figuroient « les Ames souffrantes dans le Purgatoire; mais on avoit supprimé « ce spectacle depuis plusieurs années. » (26)

Ce texte est fort précieux, nous semble-t-il. Non seulement parce qu'il donne une description assez complète d'un de ces théâtres-



Dunkerque : La chapelle de la Congrégation du Collège des Jésuites.

chapelles dont nous nous occupons, mais aussi parce qu'il montre bien les rapports, en ce temps-là, entre la peinture et le théâtre, et les services respectifs qu'ils se rendaient (27).

Mais surtout parce qu'il nous fait comprendre pourquoi les Jésuites acceptaient d'abriter le culte des chapelles et les représentations du théâtre dans un même local (28). Ce théâtre, c'était, au fond, ce que nous appelons des tableaux vivants, destinés à présenter de manière

---

(26) Roussel de La Tour, in *Recueil...*, VII, p. 286. La pl. est à la p. 284.

(27) Cf. F. de Dainville, *Décoration théâtrale dans les collèges de Jésuites au XVII^e siècle*, RHT, III, 1951, pp. 355-374; et J. Lejeaux, *Les décors de théâtre dans les collèges de Jésuites*, RHT, VII, pp. 305-315.

(28) Noter que les théoriciens jésuites des « mathématiques » se sont intéressés aux questions de la scénographie et de l'établissement des décors. Ainsi le P. Milliet de Chales; son *Tractacus XXI, Perspectiva* est très complet à ce sujet. Cf. Moisy, *op. cit.*, p. 71.

frappante l'héroïsme des martyrs, la nécessité de la conversion ou les leçons fondamentales de la doctrine. Il était, en une époque où ni les projections ni le cinéma ne pouvaient jouer ce rôle, éducatif, et éducatif pour la masse. Que les parlementaires parisiens, plus évolués intellectuellement et plus exigeants que les populations des Flandres ou du Hainaut, quelque peu jansénistes ou à tout le moins gallicans, au demeurant, en aient été choqués, rien de plus normal. Mais pendant longtemps et pour beaucoup de simples, ce théâtre avait été témoignage de croyance, comme les mystères du moyen-âge, *auto da fe*.

Mais si les théâtres des Jésuites mêlent si étroitement la religion et l'art de la représentation, c'est pour une raison plus profonde encore que des modes dans la technique de l'apostolat; c'est parce que les problèmes pratiques auxquels sont affrontés les constructeurs d'églises et les constructeurs de théâtres sont les mêmes. C'est à cause de cette identité que nous nous croyons autorisés à donner quelques indications, qui appellent beaucoup de compléments et de précisions, sur les rapports et les liaisons entretenus à l'âge classique, dans toute l'Europe, par les créations de l'architecture religieuse et de l'architecture théâtrale.

Les unes et les autres se trouvent en effet obligées de répondre à une même question, du moins à partir du XVI[e] siècle, quand le théâtre moderne, tel que nous le comprenons, est né et que la chrétienté, saisie par les courants antithétiques et similaires de la Réforme et de la Contreréforme, se ressaisit et repense ses vieux schèmes d'action.

Pour les uns comme les autres, le problème est semblable: puisque la religion ne veut plus, et ne peut plus, dérouler ses rites à l'écart du peuple fidèle, puisque le théâtre, de son côté, a cessé d'être confiné dans les cours et s'adresse dorénavant au public, il convient que ce peuple puisse participer à l'acte auquel on le convie: il doit voir et entendre ce qui se passe dans l'espace réservé aux protagonistes : scène ou chœur. Dans tous les cas, il s'agit de faire voir une action : messe ou distribution de la Cène, d'une part, drame d'autre part; il s'agit, simultanément de faire entendre au mieux le prêcheur ou l'acteur. Le meilleur édifice, dans les deux cas, sera celui qui répondra à ces deux exigences de la manière la plus appropriée.

Ce n'est pas une coïncidence ou un hasard qui a fait donner aux églises de la Contreréforme catholique, dont le prototype, mais non le modèle, est le Gesù de Rome, le nom excellent, découvert par E. Mâle, d'*églises de la parole*. Mais ce qui surprend, c'est de constater que dans l'échange nécessaire, l'emprunteur a été le théâtre et non l'église, quoi qu'on répète sur le caractère théâtral des églises de l'âge baroque.

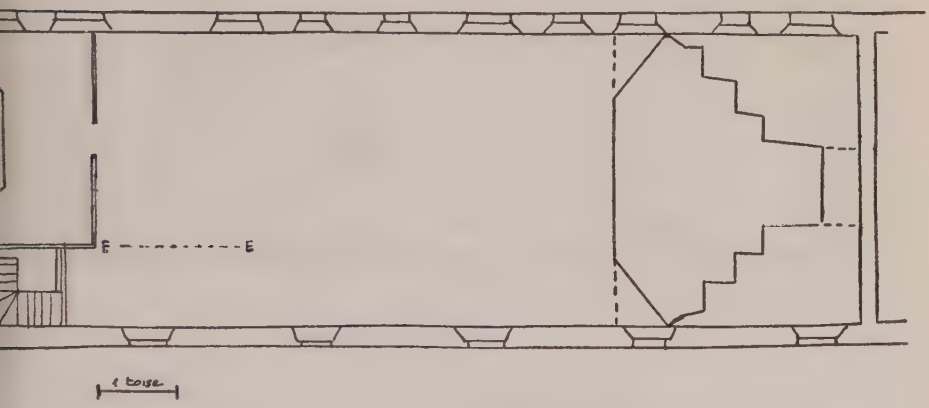
S'il faut en croire un bon juge, c'est à partir de 1637, quand, à Venise, l'opéra s'ouvrit, dans le théâtre de San Cassiano, au public payant que se posa le problème de son bon accueil (29). Or, c'est une

(29) H. Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne; l'évolution des formes en Italie de la Renaissance à la fin du XVII[e] siècle*, Paris, 1946, in-8°, 254 p., LXVIII pl.; p. 191.

question à laquelle les architectes religieux de la Contreréforme avaient déjà donné, dans leur secteur, des réponses satisfaisantes. C'est le 25 novembre 1584 que fut consacré le Gesù (30). Il y manquait peut-être la façade et d'importants détails d'ornementation; mais son apparence fondamentale était établie et fixée; la solution que Vignole avait méditée pour le problème de l'église moderne était apportée.

Les architectes religieux étaient en avance. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de voir les architectes de théâtre prendre chez eux leurs inspirations. Citons, sans y insister, le théâtre de la *Citadella* à Plaisance (31). Il fut construit vers 1650. En considérant son plan, on remarquera comment les locaux de service qui flanquent la scène de part et d'autre sont comme un ressouvenir du traditionnel transept; comme si le plan habituel de l'église en croix latine, avec sa façade à tours, s'était inconsciemment imposé à l'architecture.

Mais on sera plus impressionné par l'image de la *Salle des machines* du Palais des Tuileries, construite en 1660-1662 par Gaspare Vigarani



Hesdin, Comptes rendus, II, p. 307.

Hesdin : La chapelle-théâtre du Collège des Jésuites.

et ses fils (32). Cette salle, prototype de bien des théâtres italiens et français, présente des particularités intéressantes de notre point de vue :

d'abord, de part et d'autre de la scène, encadrées par de puissantes colonnes ou des pilastres d'ordre corinthien, nous voyons apparaître, au rez-de-chaussée, une porte; au-dessus d'elle, une baie à balcon sommée d'un fronton. Cette superposition nous est familière: c'est exactement

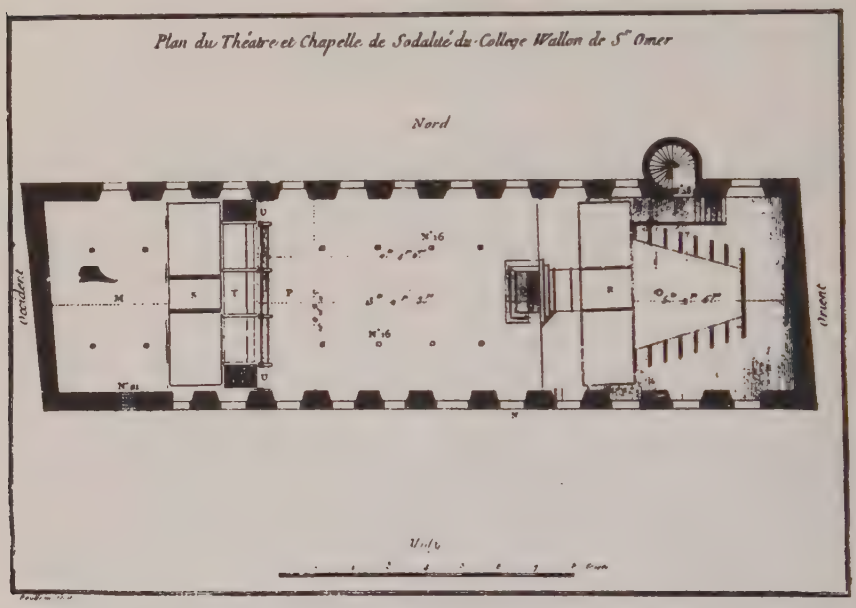
(30) P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Rome, 1952, in-4°, 390 p.; p. 79.

(31) H. Leclerc, *op. cit.*, p. 164 et pl. XXXI.

(32) H. Leclerc, *op. cit.*, pp. 163-164 et pl. XXX, d'après Blondel, *Architecture française*, IV, pl. 31. Le dessin publié par J. Heuzey, *Notes sur un dessin représentant la Salle des Machines au XVII^e siècle*, RHT, VI, 1954, pp. 60-67, malgré des divergences avec la gravure de Blondel, n'infirme pas nos remarques.

celle que les architectes des Jésuites, suivant une des rares coutumes architecturales propres à la Compagnie, pratiquaient lorsqu'ils surmontaient l'entrée d'une sacristie de la baie d'un oratoire (33). Nous avons précisément une de ces travées verticales si particulières, dont on retrouve la trace jusque dans l'église de Vienne (Isère) en 1710 (34). C'est d'autant plus remarquable que la vaste loge du premier étage est fort mal placée par rapport à la scène; l'architecte a été obsédé par un exemple familier.

Comme il l'a été, quand il a voulu trouver des emplacement pour son public. Sans doute, il disposait du parterre; mais l'utilisation de celui-ci ne posait, à cette époque, aucun problème particulier, pas plus



Saint-Omer : La chapelle de Congrégation du Collège des Jésuites.

que celle du plancher de la nef, dans une quelconque église, puisqu'il s'agissait vraisemblablement de spectateurs debout. Mais il a voulu, devançant son temps, utiliser la surface verticale des murs. Pour ce faire, il s'est inspiré visiblement de la tradition ecclésiastique et spécialement du Gesù: en effet deux étages sont ménagés, scandés par une suite de piliers carrés; entre chacun de ceux-ci apparaissent à l'étage des balcons à balustres posés sur le plancher intermédiaire; en dessous des balcons sont accrochés, en porte-à-faux, soutenus par des consoles, au mur. L'effet n'est pas très harmonieux, certes, mais

(33) sur les oratoires, voir Moisy, *op. cit.*, pp. 323-325, 401-404, 484-488.
(34) Moisy, *op. cit.*, p. 300.

nous noterons que ces balcons évoquent sérieusement les tribunes que Vignole a ménagées, au Gesù, au-dessus des grandes arcades: même effet longitudinal, même emploi des balustres. Nous n'en sommes pas encore, il s'en faut de beaucoup, aux loges; mais nous sommes devant une forme qui s'inspire nettement du schéma italien baroque de la tribune d'église.

Pouvons-nous citer beaucoup d'exemples analogues ? Non certes et ceux-ci ne se présentent que comme des témoignages d'une période de tâtonnements dans l'art du constructeur de salles de spectacles.

En vérité l'architecture religieuse catholique subit trop de contraintes issues de son antique tradition, des besoins du clergé et des habitudes de dévotion des fidèles pour qu'elle présente beaucoup de rapports avec l'architecture théâtrale qui se cherche et qui est encore en plein devenir.

Remarquons cependant des parallélismes qui, cette fois, jouent en sens inverse, dans la direction d'une influence du théâtre sur l'église: les églises baroques de l'Allemagne du Sud et de l'Autriche mettent en évidence une ou plutôt deux loges face à face destinées aux patrons de la fondation. Elles font irrésistiblement penser aux loges d'avant-scène des théâtres à l'italienne : réservées, comme elles, aux personnages de premier rang, elles ont, comme elles, une décoration spéciale et particulièrement riche et sont, à vrai dire, placées de manière aussi incommode (Melk par Prandtauer, Ottobeuren par J. M. Fischer von Erlach, etc...). Par une rencontre curieuse, on peut même voir l'architecte Lucas von Hildebrandt suspendre dans le chœur de l'église de Nemecké Jablonné, en Bohême (en allemand Gabel), bâtie de 1699 à 1729, des tribunes qui sont de véritables balcons à l'instar des tribunes de Vigarani au théâtre des Tuileries; exemple remarquable des échanges qui se sont établis, dans les deux sens, entre l'édifice sacré et l'édifice profane (35).

Mais, constatation à première vue surprenante, ce sont plutôt les églises protestantes, les temples, qui nous livrent les témoignages les plus marquants de ces contacts. C'est qu'en effet l'architecte du temple, luthérien ou calviniste, se trouvait aussi neuf devant ces questions que l'architecte de théâtre. Comme lui, il lui fallait inventer et, comme lui, il se trouvait en face de l'éternel problème: permettre à la plus grande foule possible de suivre l'action et d'entendre distinctement la voix du prédicateur, aussi bien que celle de l'acteur. La solution de l'église catholique lui était interdite, à la fois parce que catholique — et il devait prendre ses distances vis-à-vis du catholicisme — et parce que traditionnelle — et il lui fallait répondre à l'appel de besoins nouveaux. Ceux-ci étaient devenus pressants, car les guerres civiles ou religieuses avaient pris fin: en 1598 en France en théorie, en 1648

---

(35) B. Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*. Vienne-Munich, 1959, in-4°, 252 p., 252 pl., pp. 37-40 et pl. 22. On pourrait encore signaler que la tribune du château de Versailles dispose ses colonnes d'une manière qui a peut-être inspiré celles dont des colonnes analogues supportent la galerie du théâtre du même château. Mais la question des chapelles palatines appellerait toute une étude spéciale. Pour une approximation, cf. à ce sujet Fr. Salet, *Chapelles royales, chapelles seigneuriales* dans *Médecine de France*, 1959, n° 99, pp. 17-32.

pour les Pays-Bas ou l'Allemagne, mais pratiquement avant. Il convenait donc de pourvoir aux besoins matériels présents du culte récent; les églises catholiques désaffectées, et d'ailleurs fort mal en point du fait des guerres, ne suffisaient plus.

Le Grand Temple de La Rochelle avait vu sa construction longtemps interrompue; reprise en 1600, elle fut achevée en septembre 1603 (36). Abandonnant délibérément la forme traditionnelle de l'église, il se présente comme un octogone surmonté d'un petit clocheton. C'est à peu près tout ce que l'on peut en dire, car nous sommes très mal renseignés sur lui, bien qu'il ait été transformé ensuite en cathédrale catholique. On peut seulement marquer que son plan octogonal le rapproche de la Nieuwekerk d'Amsterdam qui ne fut bâtie qu'en 1649-1665 avec des dispositions beaucoup plus mouvementées (37).

C'est le temple de Charenton, que nous ne connaissons pas beaucoup mieux, qui semble avoir été le plus original. En 1623, il avait été reconstruit par Salomon de Brosse (38). C'était un vaste bâtiment rectangulaire surmonté d'un clocheton. Le long d'un des petits côtés se trouvait la chaire à prêcher: sur tout le pourtour de l'édifice régnait une galerie à deux étages soutenue à intervalles réguliers par des colonnes (39). Celles-ci montaient d'un seul jet du sol au plancher de la deuxième galerie, où elles étaient relayées par des piliers quadrangulaires : les galeries étaient bordées de balustrades. Calviniste, l'architecte avait mis la chaire en un lieu surélevé; il n'avait pas prévu d'autel fixe (40). D'une certaine manière, cet édifice était presque parfait : il mettait le prédicateur en mesure d'être entendu dans de bonnes conditions par un public nombreux; tout comme le fit Martellange en construisant, en pierre, les vastes tribunes de La Flèche ou de Saint-Paul-Saint-Louis (à peu près dans le même temps) (41). Le temple de Charenton était vraiment fait pour la parole et, comme tel, il répartissait les auditeurs dans des tribunes vastes et faciles (42).

Ce type a eu une descendance certaine, en Hollande particulièrement

---

(36) [Cholet], *Notice historique sur la cathédrale de La Rochelle*, La Rochelle, 1862, 136 p.; pp. 16 sqq. C'est sans doute par l'effet d'une faute d'impression que *Hautecœur, Histoire de l'architecture classique en France*, I, p. 714 donne la date de 1630 pour l'achèvement de ce temple, deux ans après la fin du siège fameux.

(37) M. Wackernagel, *Bankunst des* 17. *und* 18. *Jahrhunderts in den germanischen Lândern*, Potsdam, s.d., in-4°, 222 p; p. 87 et fig. 65.

(38) A. Blunt, *Art and Architecture in France :* 1500 *to* 1700, Londres, s.d., (1953), in-4°, 312 p., 192 pl.; p. 121.

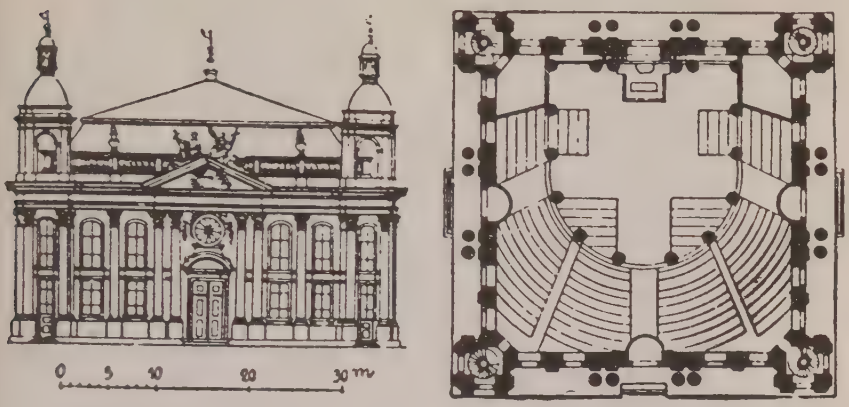
(39) Hautecœur, *op. cit.*, pp. 713-714 et fig. 510 et 511 d'après *Marot*.

(40) Voir l'image donnée dans Lavisse, *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, VII, 2, pl. 5, p. 46, d'après un dessin de la Bibliothèque royale de Copenhague. La gravure de Séb. Leclerc représentant la démolition (*ibid.*, pl. 6, p. 780; cf. *Bulletin de la Société d'histoire du protestantisme français*, XXXIV, 1885, p. 397) donne une bonne vue des colonnes et des balustres.

(41) Moisy, *op. cit.*, pp. 400-401.

(42) Il se peut que le Temple de Charenton ait été lui-même influencé par le temple Saint Martin de Montbéliard, construit de 1601 à 1607 par Henri Schickhardt (R. Tournier, *Les églises comtoises, leur architecture, des origines au XVIII^e siècle*, Paris, 1954, in-4°, 448 p.; pp. 359-362).

(43), mais, très vite, son architecture simpliste parut insuffisante. En Allemagne, Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) commença à publier à partir de 1696 une série d'ouvrages dans lesquels il donna des plans idéaux pour les églises protestantes : ces projets théoriques sont très divers; mais tous, ils ont ce caractère commun qu'ils évoquent l'image des constructions contemporaines à fins théâtrales :



Chr. Sturm : Projet pour une église protestante (1718).

ou bien il s'agit d'une construction rectangulaire, dans le long côté de laquelle une abside se prononce pour la chaire et l'autel; ou bien il s'agit d'un angle droit dont le sommet reçoit le prédicateur et la table de communion; ou bien enfin, un dispositif demi-circulaire, ou plutôt en amphithéâtre reçoit les auditeurs et les fidèles d'un desservant qui est placé vis-à-vis d'eux comme l'acteur devant son public (44).

Or placer le public, c'était la préoccupation commune des architectes de théâtre et des architectes de temples réformés. Dès avant 1676, Motta avait décrit un « théâtre de classes, formé par trois rangs de loges d'applomb épousant encore le fond arrondi, mais avec des gradins maintenus à l'entour du parterre et bordés d'une balustrade en bois » (45).

Avant 1673, d'après un dessin de la collection Cronstedt du Musée national de Stockholm ,il était prévu pour le théâtre du Palais-Royal

---

(43) Wackernagel, *op. cit.*, p. 88. Il faut noter que l'église calviniste française de Copenhague (1690) comporte, comme à Charenton, le dispositif d'une chaire à prêcher qui donne tout son accent à l'ensemble de l'intérieur. On peut en dire autant pour la chapelle du château d'Augustenborg et d'autres églises scandinaves.

(44) Voir Wackernagel, *op. cit.*, pp. 120-122 et fig. 90.

(45) H. Leclerc, *op. cit.*, p. 179.

(Deutsche Fotothek, Dresden)

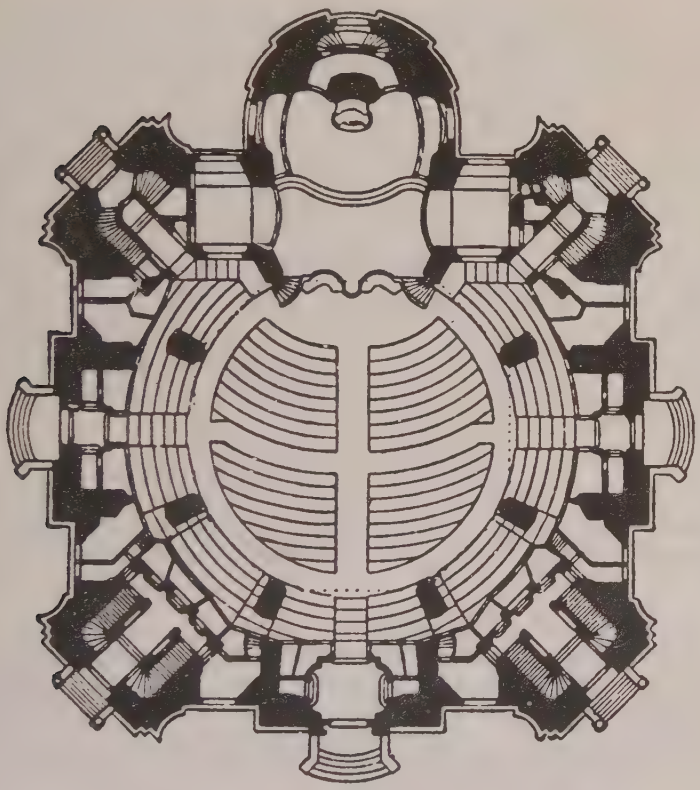
Dresde. — *Eglise Notre-Dame, de G. Bähr*

Vue sur les tribunes de droite

Depuis la salle de Congrégation de Perpignan jusqu'à la *Frauenkirche* de Dresde, le chemin que nous avons parcouru peut avoir paru sinueux. Nous n'en disconviendrons pas.

Mais nous croyons que ce voyage n'a pas pris le « chemin des écoliers ». Il nous paraît qu'entre les Jésuites du Nord de la France qui réunissaient candidement, dans le même local, les membres de leurs Congrégations de la Sainte Vierge et les spectateurs de leurs comédies dévotes et Georges Bähr qui souhaitait accueillir le plus de monde possible dans son église luthérienne, il s'est trouvé un moyen terme : celui qu'ont approfondi, élaboré et découvert les architectes du théâtre. Tant il est vrai que celui-ci est fonction de la solidarité humaine et son expression.

PIERRE MOISY.



G. Bähr. — *L'Eglise Notre-Dame de Dresde*

LA STRUCTURE DE CLITANDRE

La singularité, au moins apparente, de *Clitandre* dans l'ensemble de la production dramatique de Corneille a fait l'objet de bien des commentaires et de bien des essais d'explication. Les travaux de René Bray (1) et d'Octave Nadal (2) permettent aujourd'hui de mieux situer la pièce dans l'histoire générale du théâtre de la première moitié du siècle. D'autres critiques se sont efforcés d'éclairer le choix du sujet et de certains épisodes en faisant appel à l'histoire politique (3) ou à la possible influence du théâtre anglais (4). Enfin, R.-L. Wagner a procuré le texte de l'édition de 1632, indispensable pour toute étude sérieuse de la dramaturgie du jeune Corneille (5). Notre dessein est à la fois plus modeste et plus précis. Par les méthodes de la critique interne, nous tenterons d'apprécier le tour de force technique dont se vante le poète dans sa *Préface* (6), et de mettre en évidence les principes dont il s'est inspiré et le genre de plaisir qu'il entendait éveiller chez ses spectateurs. Afin de concentrer notre recherche sur les problèmes de structure, qui sont ici les plus importants, nous écarterons cependant toute considération sur le ou les styles de la tragi-comédie et sur les types de personnages qui s'y rencontrent.

On sait le goût de Corneille, qui persistera jusqu'en ses dernières pièces, pour les structures qu'il appelle lui-même *implexes*, où les personnages ne paraissent exister que par et pour une situation initiale embarrassée et une suite d'événements nombreux et subtilement intri-

---

(1) *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927.

(2) *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, 1948.

(3) G. Charlier, *La clef de Clitandre*, Publ. de l'Acad. royale de langue et de littér. françaises de Bruxelles, 1924. L. Rivaille, *Les débuts de P. Corneille*, Paris, 1936.

(4) Pierre Legouis, *Le thème du rêve dans* Clitandre *et dans* The Dream *de Donne*, R.H.T., n° 2, 1951. C.-E. Engel, *Corneille a-t-il connu* Cymbeline ? Revue des Sciences Humaines, fasc. 95, juill.-sept. 1959.

(5) Coll. des *Textes Littéraires Français*, Lille et Genève, 1949.

(6) Cf. les premières lignes de cette préface : « ...Il ne faut pas moins d'adresse à réduire un grand sujet qu'à en déduire un petit, si je m'étois aussi dignement acquitté de celui-ci, qu'heureusement de l'autre, j'estimerois avoir en quelle façon approché de ce que demande Horace au Poëte qu'il instruit, quand il veut qu'il possède tellement ses sujets qu'il en demeure toujours le maître, et les asservisse à soi-même, sans se laisser emporter par eux. » (Ed. cit., p. 7).

gués. Dans *Clitandre*, ce goût s'affirme déjà et le poète semble même prendre un malin plaisir à égarer son lecteur et son spectateur par la « quantité d'intrigues et de rencontres » qui encombreront leur mémoire (7). En quoi sans doute Corneille est moins original qu'il ne paraît d'abord. Ses contemporains, parmi lesquels des « réguliers » comme Mairet ou La Mesnardière (8), affirment volontiers le plaisir qu'ils prennent à des pièces *chargées de matière*. Il leur arrive même, à cette occasion, de reprocher aux Anciens une simplicité d'action qu'ils sont bien près d'assimiler à une pauvreté d'invention (9). D'autre part, nous voyons spontanément une entreprise paradoxale dans la « réduction » d'un sujet exceptionnellement touffu, comme celui de *Clitandre*, aux exigences de l'unité d'intérêt (10) et à la limitation temporelle et spatiale nécessaire, selon Mairet, pour satisfaire pleinement « l'imagination » du spectateur (11). Les règles nous paraissent s'appliquer surtout à la tragédie et à la pastorale, et nous considérons volontiers que la tragi-comédie, genre romanesque et libre par sa nature, ne saurait guère s'y accommoder sans trahir sa vocation. Cette perspective n'est pas entièrement injustifiée. L'opposition entre Ogier préfaçant en 1628 la tragi-comédie de *Tyr et Sidon* et le Chapelain de la lettre du 29 novembre 1630 est tout à la fois celle de deux genres, tragi-comique et tragique, et de deux esthétiques, dont l'une est hostile et l'autre favorable aux règles. Mais le *Cléomédon* de P. du Ryer (1634) est une tragédie irrégulière, tandis que Mairet se soumet dans sa tragi-comédie de *Virginie* (1633) aux exigences les plus sévères des *doctes* (12). Le défi de Corneille n'est donc pas, en son temps, aussi étonnant qu'il le paraît aujourd'hui. Au moins devons-nous reconnaître qu'il a multiplié dans *Clitandre* les difficultés tenant au sujet, et poussé le respect des unités, non certes jusqu'à la superstition, mais jusqu'au point exact où cette superstition risquait de nuire à la vraisemblance dramatique — qui n'est pas pour lui, on le sait, totalement confondue avec la vraisemblance humaine (13).

A l'origine de *Clitandre*, il y a moins un *sujet* qu'une *histoire*. Corneille paraît la compliquer et l'obscurcir volontairement dans l'*Argument* qu'il en propose. Mais son récent éditeur, pour la rendre

(7) Ibid.

(8) Préface de *Silvanire*, 1631. *La Poëtique de Jules de la Mesnardiere*, 1640.

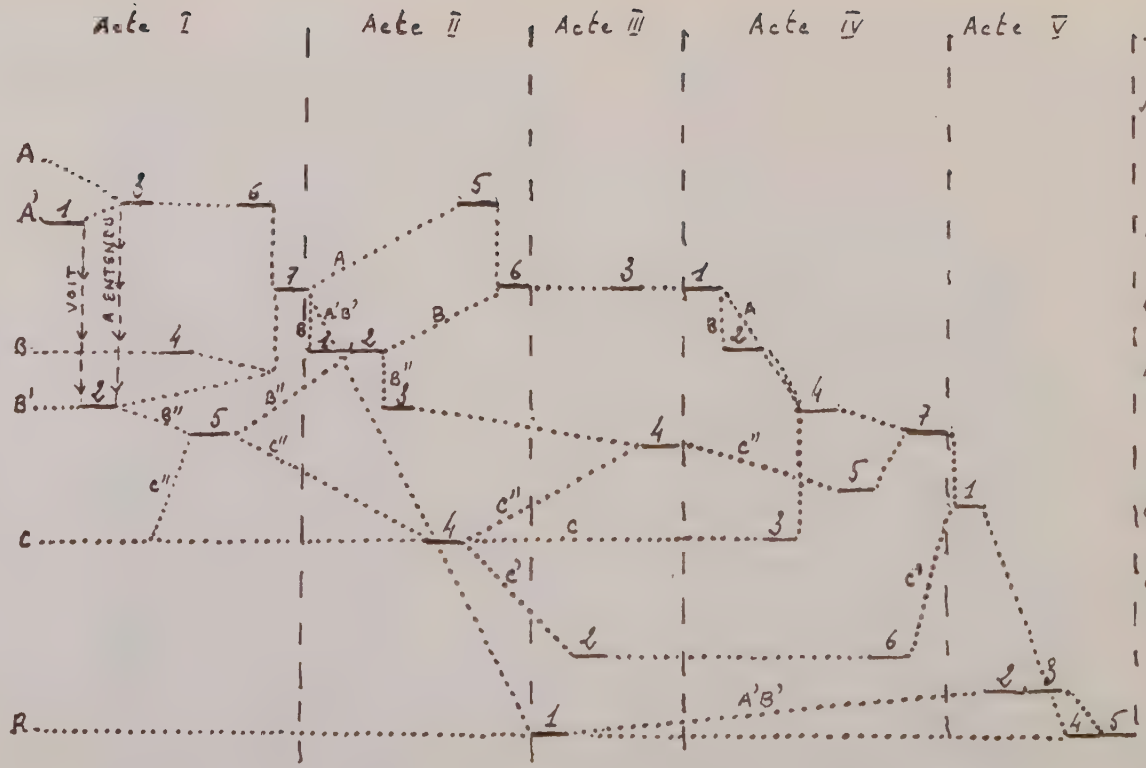
(9) La Mesnardière reproche moins à Lope de Vega la complexité de ses pièces que son constant mépris des bienséances. Mairet accorde volontiers que le théâtre des Anciens est parfois ennuyeux (La Mesnardière, op. cit., *Discours* préliminaire; Mairet, op. cit., Ed. Otto, Bamberg 1890, p. 19).

(10) Le sous-titre de *Clitandre* est « L'Innocence Délivrée ».

(11) Préface de *Silvanire*, éd. cit., pp. 16-18.

(12) Sur tous ces problèmes, cf. Antoine Adam, *Histoire de la Littérature Française au XVII^e siècle*, T. I, chap. V, qui en apporte une précise mise au point.

(13) Dans le *Discours de la Tragédie*, le « vraisemblable » est limité par le « nécessaire », défini par Corneille comme « le besoin du poète pour arriver à son but ou pour y faire arriver ses acteurs ».



DIVERS "FILS" DE CLITANDRE

plus accessible, nous semble avoir péché dans le sens contraire (14). Un roi s'est retiré avec sa Cour dans « un château de plaisance proche d'une forêt » (15). Tandis que le Prince son fils organise une partie de chasse, un drame éclate et se déploie en sanglantes péripéties. Le point de départ en est commun : Dorise est jalouse de Caliste, amante de Rosidor, et l'entraîne dans la forêt pour la tuer, sous le prétexte qu'elle y surprendra son amant auprès d'une autre fille de la Cour. Pymante est jaloux de Rosidor, qu'il sait aimé de Dorise, et le fait venir également dans la forêt pour le tuer, sous le prétexte d'un duel imaginaire avec le favori du Prince, Clitandre, dont on sait qu'il est amoureux de Caliste. Il s'agit, on le voit, d'une chaîne amoureuse banale, compliquée de feintes diverses correspondant parfaitement à l'esthétique dramatique du temps. Ce double projet échoue. Les deux groupes se rencontrent en effet, Rosidor parvient à dérober l'épée de Dorise, à tuer les deux complices de Pymante, qui s'enfuit sans être reconnu, et rentre au château avec Caliste, persuadé qu'il a été victime d'une traîtrise de Clitandre; interprétation apparemment confirmée d'autre part à la découverte, auprès de l'épée de Rosidor, des corps de ses assassins, qui sont précisément des hommes de Clitandre appointés par Pymante. Clitandre, qui se trouve à la chasse avec le Prince, est arrêté et conduit en prison. Mais, dans leur fuite, Pymante et Dorise ont fini par se rencontrer. Déguisés tous deux, ils ne se reconnaissent qu'après que Pymante, prenant Dorise pour un de ses complices, a fait allusion à ses criminels desseins. Pymante, s'étant fait éborgner par Dorise comme il essayait de la forcer, s'apprête à la tuer quand le Prince survient, la tire de ses mains et reçoit de tous deux des aveux complets. Le Prince arrivera au château juste à temps pour sauver Clitandre de l'exécution, et tandis qu'on abandonnera Pymante aux mains de la justice, Dorise obtiendra sa propre grâce et Clitandre, pour que la symétrie soit satisfaite, acceptera de l'épouser, renonçant en faveur de Rosidor à son amour pour Caliste.

Tant d'intérêts, tant d'événements, tant d'intrigues diverses confusément mêlées n'ont pas empêché Corneille de respecter, au moins formellement, les unités. Ce n'est pas en cela que consiste, croyons-nous, son véritable mérite. Nous tenterons de le montrer tout à l'heure. Il vaut la peine, cependant, d'apprécier, sur ce plan même, son habileté.

La pièce est « dans les vingt-quatre heures ». Elle commence au point du jour, comme en témoigne le monologue de Caliste qui en constitue l'ouverture. Et nous apprenons au troisième acte qu'il ne reste plus que quatre heures avant le dénouement (16). Les dernières scènes sont, il est vrai, plus discrètes: il n'eût pas été très habile de souligner la rapidité avec laquelle Dorise est pardonnée et proposée à un riche parti, le soir du jour où elle a voulu tuer sa rivale (17).

(14) Cf. éd. cit., p. 11.

(15) Id., p. 12.

(16) Cf. III, 4, v. 1096.

(17) Dans le *Discours des trois Unités*, Corneille recommandera de laisser la durée fictive de l'action à l'imagination de l'auditeur.

Le lieu est *un*, sans être *unique*. Entendons simplement qu'il n'y a pas de solution de continuité entre les lieux, en réalité fort divers, où l'action se déroule. Il y a quelque ambiguïté dans l'expression « un château de plaisance proche d'une forêt » (18). Caliste est bien proche encore du château quand à la fin de la première scène elle peut se dissimuler derrière une porte (19). Mais on s'en est, insensiblement, fort éloigné, quand au quatrième acte le Prince a besoin d'un cheval pour arriver à temps auprès du roi (20). Dans l'*Examen*, Corneille reconnaîtra que la conception ici appliquée de l'unité de lieu n'est pas exempte de quelque « libertinage » (21).

Enfin, Corneille, sans revendiquer pour cette tragi-comédie une parfaite unité d'action qui d'ailleurs ne s'y rencontre pas, entend seulement qu'on lui reconnaisse l'unité de *péril*. Tout tourne en effet autour de Clitandre et des dangers courus par lui, dès le moment où l'on devine qu'il risque d'être soupçonné (22). Mais Corneille reconnaît volontiers que ce héros passif et bavard n'est guère susceptible d'éveiller, de la part du spectateur, un véritable intérêt (23).

Il était sans doute normal qu'en 1660 le vieux poète boudât un peu la folle entreprise de ses vingt-cinq ans. Il ne nous appartient pas de ratifier son jugement, mais de le juger sur les intentions qu'il pouvait avoir en 1630. Ces intentions sont difficiles à percer. Quand il déclare lui-même avoir appliqué ici la « règle d'un jour » uniquement pour montrer qu'il la connaissait, nous ne pouvons l'en croire qu'à demi. (24). Dès cette époque, Corneille a découvert les règles et médité sur leur validité. En les appliquant dans *Clitandre*, il s'efforce à la fois de gagner des lettres de noblesse auprès d'un certain public et de se prouver à lui-même qu'il est capable de résoudre des problèmes difficiles. *Clitandre* est par certains aspects un exercice de style. Le poète y paraît moins engagé que le technicien. Que celui-ci ait avec *Clitandre* réalisé son « chef-d'œuvre » et par là mérité la « maîtrise », c'est ce dont, malgré les défauts de la pièce, nous ne saurions douter.

Mais l'essentiel n'est sans doute pas là. Le métier d'auteur dramatique, même en 1630, ne se réduit pas à l'acceptation ou au refus d'un certain nombre de conventions. Il suppose la connaissance de règles plus secrètes, et dont la plupart ne peuvent être élaborées qu'à l'occasion d'un sujet déterminé. Dans l'*Avertissement au Lecteur* de 1644, Corneille semble bien faire allusion à ces règles-là, qu'il se refuse à « spécifier », craignant d' « importuner les savants, embarrasser les faibles, et étourdir les ignorants ». Pour ce qui concerne *Clitandre*, il est possible, sinon de retrouver précisément ces règles secrètes,

(18) Cf. *Argument*, éd. cit., p. 12.
(19) Cf. I, 1, v. 62.
(20) Cf. IV, 7, vv. 1482-1484.
(21) Ed. cit., p. 118.
(22) Cf. I, 5.
(23) *Examen*, éd. cit., p. 116.
(24) *Préface*, éd. cit., p. 8.

du moins, à l'aide de la *Preface*, de déterminer les problèmes qu'elles étaient appelées à résoudre. Pour ravir les yeux de ses spectateurs, Corneille a mis en action les événements que les Anciens plaçaient dans la bouche de messagers (25). Ce n'est pas là une facilité, bien au contraire. L'obligation où Corneille s'est placé de montrer, sinon tous les « accidents », du moins la plupart d'entre eux, aux yeux des spectateurs, devait l'amener à une dispersion de l'action qui pouvait être fatale à l'esthétique qu'il s'était imposée. Les bienséances, reconnaissons-le, lui faciliteront énormément la tâche, quand en « réduisant » le sujet du *Cid* il renoncera à mettre en scène le duel avec don Gormas et la bataille contre les Maures. Ici au contraire, il fallait concilier la multiplicité des « séquences » et l'unité générale des lieux, les incessants et parfois lointains déplacements et la vraisemblance temporelle, surtout les constantes ruptures de l'action causées par la multiplicité des fils dont chacun est traité pour lui-même et l'unité, au moins apparente, de l'intérêt (26). Pour y parvenir, Corneille a dû se « prescrire » à lui-même des « règles particulières » (27). Essayons de voir comment il s'y est pris, ou du moins ce à quoi il est parvenu.

Deux principes sont ici appliqués par Corneille : contrairement à ce dont les doctes feront bientôt une loi absolue, *lier les scènes le moins possible*, pour se réserver la possibilité de passer rapidement d'un lieu à un autre et d'un fil à un autre, et *réserver autant que possible les liaisons à des rencontres*, longuement différées ou totalement inattendues, qui permettent un tardif accomplissement de ce qu'on attendait ou de brusques changements dans l'orientation des événements. L'application de ce double principe confère à *Clitandre* un rythme très particulier, en rapport étroit avec le respect des règles et bien différent de la verve un peu hasardeuse d'un Rotrou dans ses premières tragi-comédies. Essayons d'en rendre compte avec plus de précision.

Sur les 29 scènes de la pièce, chiffre très raisonnable, nous en convenons (28), on ne compte que 8 liaisons (29). L'acte III, où le péril atteint son point maximum (Rosidor raconte au roi ce qu'il croit savoir concernant son aventure; un geôlier vient chercher Clitandre pour le mener dans la salle du Conseil où il sera jugé; Pymante, le vrai coupable, semble devoir maîtriser Dorise et échapper au châtiment; deux personnages de la Cour annoncent la proche exécution de Clitandre), ne comporte aucune liaison. En revanche, la liaison entre I,6 et I,7 correspond à la rencontre de Caliste poursuivie par Dorise et de Rosidor poursuivi par Pymante et ses séïdes, rencontre qui aboutit à l'échec des deux ruses criminelles; la liaison entre II, 5 et II, 6 à celle de Pymante et de Dorise, prélude à une poursuite à la fois amoureuse et criminelle, qui se prolongera jusqu'à la fin de l'acte IV, du moins jusqu'à la rencontre de ces deux personnages et du Prince, marquée par la liaison des scènes IV, 3 et IV, 4; l'examen

---

(25) Ibid.

(26) Sur l'unité d'intérêt, cf. l'étude de Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris 1950, première partie, chap. V.

(27) *Préface*, éd. cit., p. 9.

(28) Jacques Schérer, op. cit., deuxième partie, chap. II, situe la moyenne du nombre des scènes dans une même pièce entre 25 et 40.

(29) Ou 9, si l'on tient compte de la *Liaison de fuite* des deux premières scènes de l'acte I.

pourrait être poursuivi : on aboutirait, dans presque tous les cas, à des conclusions identiques. Soulignons seulement que dans toutes ces liaisons on est très loin de la règle classique qui veut que les entrées des personnages soient justifiées. Il est ici nécessaire au contraire que rien ne les fasse prévoir et qu'elles demeurent purement fortuites, pour que l'effet de surprise soit sauvegardé. Si l'absence de liaison dans *Clitandre* est l'effet d'un art paradoxal, les liaisons, quand elles s'y trouvent, ne sont que la transposition codifiée des fantaisies de la Fortune.

De ces deux principes appliqués, consciemment ou non, par Corneille, plusieurs conséquences peuvent se déduire concernant le plaisir suscité à la représentation. Le premier est lié à deux effets : les ruptures de scènes accompagnées de changements de lieux donnent au spectateur, comme à un lecteur de roman, l'impression d'une *quasi-simultanéité* dans le déroulement des différents fils de l'action : ainsi, à l'acte premier, on croit assister à la fois à la poursuite de Caliste par Dorise, à celle de Rosidor par Pymante, à la chasse même du Prince dont la scène 5 nous apporte l'écho. A l'acte IV, nous voyons tout à la fois la poursuite de Dorise par Pymante, le malheureux état de Clitandre dans sa prison, et plusieurs éléments de la chasse du Prince, que l'orage a dispersée, mais qu'un artifice sonore rassemble à l'extrême fin de l'acte (30). Le second effet de la non-liaison des scènes est ce que Corneille lui-même a appelé la « *suspension* ». *Suspension générale* d'abord, dès l'instant où Clitandre est menacé. Il faudra pour le sauver trois rencontres successives : celle de Pymante et de Dorise, celle de ces deux criminels et du Prince, qui n'aura lieu qu'à la faveur de l'orage, celle enfin du Prince et du Roi qui n'est pas due au hasard, qui est parfaitement prévue au contraire, mais que l'urgence temporelle rend encore aléatoire (31). *Suspensions particulières* aussi, comme celle qui remplit tout le premier acte : Dorise et Pymante parviendront-ils à leurs fins ? Qui pourra les empêcher d'accomplir leurs forfaits ? ou celle qui est liée à la rencontre de Pymante et de Dorise : comment Dorise échappera-t-elle aux mains de son agresseur ? Le second principe dont nous avons discerné la mise en œuvre dans *Clitandre* suscite un double plaisir : celui de la *surprise* et du *changement*, comme il advient en I, 7 quand le hasard permet à Caliste et Rosidor de se retrouver et de se sauver mutuellement la vie sans y être pour rien : les fils qui se sont rejoints ici se séparent alors en se transformant, les groupes Caliste/Dorise et Rosidor/Pymante engendrant par mutuel échange les groupes d'intérêt bien différent Rosidor/Caliste et Pymante/Dorise ; ou encore comme il advient en IV, 4 quand l'orage conduit le Prince sur le chemin de Dorise et de Pymante. Celui également qui est lié à la *progression* de l'action : deux fils qui se rejoignent peuvent provoquer un rebondissement de l'action : c'est le cas de la première des scènes que nous venons de citer : tout est fini apparemment, en réalité tout commence ; c'est le procédé essentiel, que l'on peut d'ailleurs trouver irritant, du roman-

(30) Cf. IV, 7, vv. 1481-1484 : le Prince, entendant sonner du cor, comprend que la chasse n'est pas éloignée du lieu où il se trouve.

(31) Id., v. 1482. Le Prince dit seulement : « Je me tiens *presque* sûr de sauver mon Clitandre ».

fleuve, et de bien des tragi-comédies du XVII[e] siècle; mais il arrive qu'en se rejoignant, ces fils fassent positivement avancer l'action, et précipitent le dénouement : c'est le cas de la seconde des scènes citées, et généralement de toutes celles de l'acte V, où tous les fils finissent par n'en plus former qu'un seul, ce qui permet au dénouement de s'accomplir. Car si le malheur des personnages, dans la tragédie — particulièrement dans la tragédie racinienne — est lié le plus souvent à leur présence en un même lieu (ils se fuient et ne peuvent s'échapper), il est lié, dans la tragi-comédie, à leur séparation (ils se cherchent et finissent par se retrouver, après de multiples péripéties).

Les divers effets que nous avons signalés ne se manifestent pas de manière indifférente aux divers moments de la tragi-comédie. A chacun d'eux sont réservés certains temps forts, qu'il nous appartient maintenant de préciser en examinant le déroulement général de *Clitandre*.

Le premier acte est, si l'on veut, une *protase* en action. Trois fils y apparaissent, entre lesquels sont tendus des liens subtils: Dorise poursuit Caliste, Pymante poursuit Rosidor, le Prince est à la chasse dans la forêt. Cependant Caliste aperçoit Rosidor (lien entre les deux premiers fils) et l'écuyer de Rosidor rencontre un gentilhomme de la suite du Prince (lien entre les fils 2 et 3). Tous les éléments nécessaires à l'action sont déjà rassemblés : en cela, la technique de Corneille est conforme aux règles qu'il énoncera plus tard dans son premier *Discours*. Mais ces éléments sont si nombreux et les intrigues qui naissent de leur choc si compliquées que bien des solutions sont possibles, selon les *rencontres*. La *suspension* de la rencontre que nous savons jusqu'à la scène 7, la dernière de l'acte, est destinée à introduire dans l'esprit du spectateur un sentiment d'attente curieuse; celle de l'événement qui justifiera le sous-titre de la pièce, qui en dévoilera le véritable sujet, et qui fera jaillir l'ordre du désordre, par une sorte de changement à vue.

Les trois actes centraux comportent également trois fils : l'intrigue Pymante/Dorise, la chasse du Prince, les événements au Palais : tous trois se poursuivent parallèlement jusqu'à l'extrême fin de l'acte IV, où le Prince sauvera la vie à Dorise. Cette fois, la *suspension* entraîne un sentiment d'attente orientée : les éléments sont en place, le spectateur peut deviner, et avec toujours plus de certitude, ce qui doit se passer : une rencontre du Prince et des deux criminels. Il ignore seulement *quand* et *comment* cette rencontre se fera; et l'on sait qu'alors le temps joue un rôle primordial: à partir de III, 4 Clitandre n'a plus que quatre heures à vivre. La scène 7 de l'acte IV constitue à cet égard une péripétie décisive.

L'acte V est assez particulier. Si le *presque* du vers 1482 laissait encore en suspens l'esprit du spectateur, les premiers vers de l'acte le rassurent tout à fait (32). L'heureuse *catastrophe*, c'est-à-dire la libération de Clitandre, a eu lieu pendant l'entr'acte. Il ne reste qu'à en dérouler les conséquences, et à rassembler, pour la plus grande joie du public, non tant les fils que les personnages de la pièce. Le cinquième acte n'éveille plus qu'une *attente heureuse*. Il ressemble en cela aux derniers chapitres de certains romans qui prolongent le

(32) V, 1 vv. 1489-1498.

plaisir des lecteurs en leur offrant complaisamment le tableau reposé du bonheur des héros. Il y a d'ailleurs une certaine symétrie entre ce dénouement prolongé et les intrigues nouées dans le premier acte. Clitandre une fois sauvé, l'intérêt se reporte naturellement à la chaîne amoureuse évoquée dans les premières scènes de la pièce. Les problèmes qu'elle soulevait trouvent ici leur solution, dont certains aspects paraissent sans doute plaisamment désinvoltes, mais qui au moins a le mérite de faire peu de victimes. Le cercle se referme, les divers intérêts mis en jeu se rejoignent, le mouvement dernier de la symphonie les rassemble en un accord parfait. La pièce est terminée.

Dans sa première tragi-comédie, Corneille a engagé une sorte de pari : il voulait concilier les goûts contradictoires du public aristocratique de son époque pour les intrigues complexes et donnant lieu à des spectacles qui pussent frapper son imagination, et pour les raffinements d'une régularité redécouverte dont le culte n'était sans doute pas toujours exempt d'une pointe de snobisme. Il ne nous appartient pas, à nous, lecteurs du XX[e] siècle, et qu'aucun document ne renseigne sur les représentations de la pièce, de dire s'il y est parvenu. Au moins devons-nous reconnaître qu'à la faveur de cette curieuse « expérience » Corneille a su donner au genre jusqu'alors mal défini de la tragi-comédie un style et un rythme qu'il ne comportait pas sous les autres plumes dramatiques de son époque; et que la « réduction » de ce « grand sujet » lui a inspiré d'utiles réflexions sur les diverses formes du plaisir dramatique. Le jour où, presque sur son déclin, il renia *Clitandre*, blâmant en particulier sa « constitution... si désordonnée » (33), il s'est montré bien ingrat envers le jeune poète de 1630, qui écrivait, plus justement à notre sens : « ...c'est ce qui ne me tombera jamais en la pensée, qu'une pièce de si longue haleine, où il faut coucher l'esprit à tant de reprises, et s'imprimer tant de contraires mouvements, se puisse faire par aventure » (34).

JACQUES MOREL.

(33) *Examen*, éd. cit., p. 115.
(34) *Préface*, id., p. 9.

FARCEURS FRANÇAIS ET ITALIENS

Trois toiles peintes du Musée des Arts décoratifs et une gravure conservée en Autriche

La répétition tardive du tableau des *Farceurs*, mise en vue ces dernières années par M. Gazagne lors de sa découverte des *Délices du Genre humain* dans les réserves de la Comédie-Française, indique la persistance du goût public à associer les interprètes mémorables quelles que soient leur origine et leur génération.

Le Musée des Arts décoratifs à Paris conserve d'importantes toiles peintes où ce plaisir votif, mêlant passé et présent, du personnel comique se manifeste avec éclat. Exposées depuis longtemps, ces scènes (qui pourraient être prises pour des cartons de tapisseries) ne semblent pas avoir retenu, à proportion de leur intérêt, l'attention des chercheurs. Elles sont, il est vrai, accrochées dans des conditions fort médiocres et exigeraient de meilleures surfaces pour être vues à l'aise sinon à hauteur d'étude. Les collections du Louvre ne sont pas les seules, rappelons-le, à être comprimées par la présence du Ministère des Finances dans une partie vitale du Palais. Et s'il y a un droit des Arts — comme du public à les connaître — les Commissions de sécurité doivent promptement sortir de leur passivité ou de leur indifférence pour mettre fin au péril que le voisinage de bureaux peuplés inflige, en le reléguant par surcroît, à notre patrimoine historique et artistique.

Profitant de la manipulation de trois (sur quatre) de ces toiles peintes de grande dimension, l'obligeante bonne grâce de la Conservation du Musée des Arts décoratifs nous permit de les faire photographier. Sans attendre la quatrième, nous les publions.

Elles se présentent aux visiteurs comme *Toiles peintes représentant des scènes de la Comédie italienne. Provenant d'un château des environs de Lyon. Premier quart du XVIII^e siècle.* Les fiches d'inventaire ajoutent : *Maquettes de décoration peintes sur toile en quatre panneaux représentant des scènes de la Comédie italienne dans le goût de Bérain.* Rien de plus n'est connu.

Très attachantes bien qu'éprouvées par le temps ou des expositions et emplois fatigants, les trois toiles peintes ont respectivement 5,30 m, 6,80 m et 6,30 m sur 2 mètres. Elles sont désignées par le Musée sous les noms de *Déclaration* (fig. 2), *Scène de Danse* (fig. 4), *Sérénade* (fig. 3). Si l'on excepte leurs riches bordures où deux profils dans des camées en grisaille encadrent une Vénus allongée occupant un médaillon

ovale pour la première, où des chiens et des oiseaux accompagnant des divinités de même style parent les suivantes, elles déroulent sur un mètre de hauteur et seize mètres cinquante environ de longueur trois représentations imaginaires bonnes à la délectation et attractives pour tout amateur de comédie.

La *Déclaration* est à 6 personnages. De gauche à droite, on y trouve Gros-Guillaume (figure inversée de l'estampe anonyme qui, par plusieurs relais, servit de modèle à Monsaldy pour la figure de la *Galerie Bance*); Arlequin; Colombine; le Docteur Baloard (figure inversée de Marc-Antoine Romagnesi dans l'estampe *Pet. Schenck fec: et exc. Amstelod.*); Gandolin (figure inversée de l'estampe *J. Falck fect le Blond le jeune excud.*) et, sous la fraise, la casaque, le pantalon long rayé — comme dans la gravure de Jacob d'après le tableau perdu de Watteau —, un Mezzetin légèrement différent de celui que figurait, en culotte courte, Angelo Constantini.

La *Scène de Danse* groupe 10 personnages : Mezzetin; Scaramouche; Guillot-Gorju (figure inversée de l'estampe *J. Falck f., le Blond excud.* quelques variantes légères dans l'ornementation du costume); une Chanteuse (Elizabeth Daneret ?) et sa suivante; Pantalon (son costume et son maintien rappellent singulièrement *Mr Friquet le Père* dans la cérémonie de transmission du masque d'Arlequin à Angelo Constantini (« Le Nouveau théâtre de la troupe italienne de l'Hostel de Bourgogne » *Lichery del.*, BN Est. AA5 Matière Q, Histoire de France, et la gravure de l'*Almanach* Landry *pour l'an de grâce* 1689); Colombine en servante; Arlequin; un personnage dansant qui porte le costume de Pierrot à la façon de Jean-Joseph Jératon (culotte courte rayée, casaque blanche, fraise). Et, simultanéité captivante des deux personnages dans une même assemblée, Gilles!

La *Sérénade* offre 10 personnages, mêlant services galants et types traditionnels: un Jeune Premier (jouant les Aurelio ?); un couple de Danseurs de morisque — ce qui prouve que la rhumba placée par Darius Milhaud dans son *Scaramouche* s'inscrit dans la tradition — Scaramouche (figure inversée de l'estampe *Pet. Schenck fec. et exc. Amstelod.*); Léandre (?); la Chanteuse (?); Arlequin; Mezzetin jouant du violon; un couple galant (Octave ? - Spinette ?).

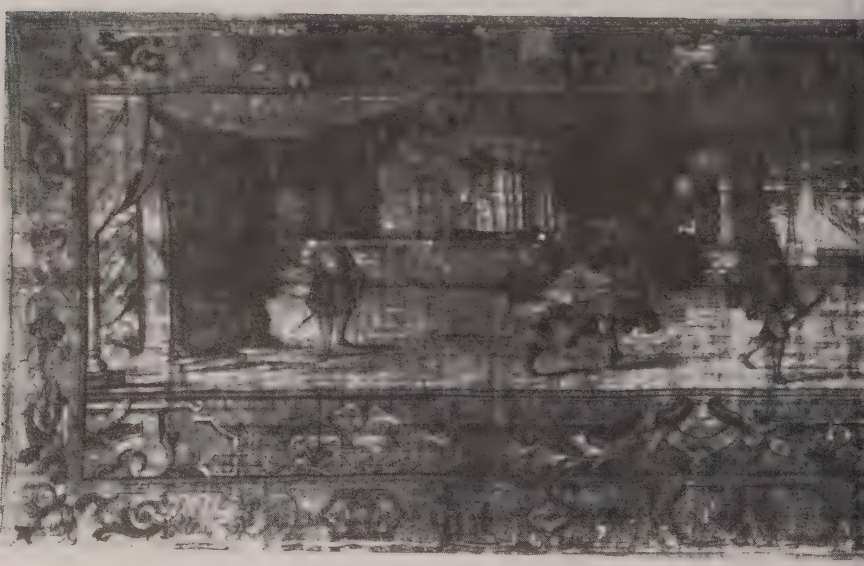
L'emprunt aux séries Falck et Petrus Schenck pour les disparus voisine avec un curieux mélange : postures vues et attitudes pérennisées par l'estampe pour les types occupant la scène contemporaine.

Il serait tentant et commode de limiter la recherche, de ne reconnaître là qu'une réunion de types de théâtre regroupés dans l'ordre décoratif pour les seuls plaisirs d'un particulier. Une scrutation plus exigeante déplace le champ de celle-ci, ramène aux saisons proches de 1700 où circulèrent en France deux troupes déduites (ou héritières, si l'on préfère) de la Troupe italienne interdite de séjour à Paris après mai 1697.

Tandis que Mezzetin-Constantini entraîne un certain nombre de ses camarades de l'Hôtel de Bourgogne vers l'Italie, Joseph Tortoriti-Pascariel d'une part et le décorateur-machiniste Pierre Cadet d'autre part sont autorisés à exploiter le fonds des Comédiens italiens en formant des troupes pour la province. Pascariel (puisque l'emploi finit par recouvrir l'identité de Tortoriti) part avec sa femme née Angélique Toscano (Marinette) vers l'Est et le Sud: chef de troupe et artistes associés sont cités dans diverses villes, de Strasbourg à Toulouse, le centre principal semblant Lyon. Cadet part vers l'Ouest : on le trouve d'abord avec ses compagnons à Angers et à Nantes.

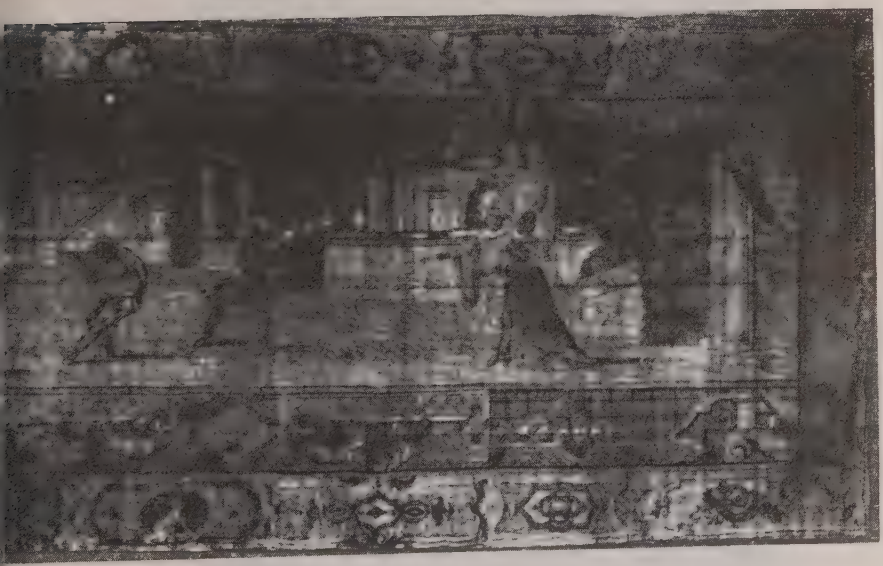
Fig. 1 - *Le Théâtre à l'Hôtel de Bourgogne, 1830*

Fig



DIE ITALIENNE PROVENANT D'UN CHATEAU
ER QUART DU XVIIIe SIÈCLE

n



(Musée des Arts décoratifs, Paris)

(Musée des Arts décoratifs, Paris)

Fig. 4. · *Scène de Danse*

Les itinéraires et la fortune de ces troupes sont mal connus. Le passage de quelques noms de l'une à l'autre manifeste seul leurs tribulations et leur probable durée : un associé de Mezzetin en Italie, Charles Dolet, rentre, rejoint l'une puis l'autre des deux troupes; le Trivelin de la Troupe Cadet, Belloni (le futur modèle du « Gilles » de Watteau; Madame Hélène Adhémar-De Vallée en esquissa la très captivante histoire au cours de ses approches de l'œuvre d'Antoine de Watteau; voir principalement *Arts*, 7-12-51), passe à la Troupe Pascariel; le fils du grand Dominique et d'Ursule Cortesi (Eularia, retirée du théâtre), Pierre-François Biancolelli — dit à son tour Dominique — rallie cette compagnie où il joue les Arlequin et épouse, à Grenoble, (11-3-1703), la fille de Pascariel et Marinette (qui interprète Colombine comme sa belle-sœur Catherine Biancolelli ou, peut-être, à sa suite); François Maganose (Maganoxe ? Magaynos ?), autre gendre de Pascariel, « excellent Pierrot » lit-on chez les frères Parfaict, perfectionne Belloni-Gilles; Pierre Paghetti joue les Pantalon et épousera la veuve de Maganose après la mort prématurée du Pierrot, etc...

La formation de la Troupe Cadet à Saint-Denis, assez longue en durée pour avoir été mémorable, peut-elle signifier une préparation principalement fondée sur des éléments français proches (ou capables de suggérer le brio des expulsés) de la Comédie Italienne ? Faut-il y distinguer un soin particulier donné à la baraque foraine, à l'équipement de ces décorations machinées dont Cadet était l'animateur Rue Mauconseil ? Retrouver la figure secondaire, très épisodique dans l'histoire de la commedia dell'arte, de Mr Friquet (présent lors de la *Déroute burlesque... en* 1697; voir R.H.T., 1948-49/III, Pl. XIX-XX) et celle de la Chanteuse au milieu des figures familières et des comiques inoubliés sans qu'on puisse reconnaître Pascariel et Marinette, Mezzetin-Constantini, conduit vers ce groupe Cadet dont les épaves, semble-t-il, vinrent se fondre un peu plus tard dans le groupe Pascariel. Le caractère minutieux de la plantation décorative dans laquelle se déroule cette parade suggestive trahit l'influence d'un peintre-machiniste contrôlant l'illustrateur. Il est piquant de saluer ces farceurs français et italiens, « depuis soixante ans et plus » également (Gros-Guillaume est mort en 1634, Guillot-Gorju s'est retiré du théâtre après 1642, etc...), dans les jardins et la parure polychrome d'architectures inspirées du Grand Trianon, achevé en 1688.

Ces toiles peintes furent-elles les offres attractives, la parade extérieure de ces conservatoires de la Comédie italienne absente que furent les troupes Cadet et Pascariel, et, plus tard, certaines troupes des foires parisiennes connues dès 1698 pour leurs évocations des Italiens, frappantes par leur luxe, auxquelles viendront s'agréger, année après année, les compagnons de Pierre Cadet, de Mezzetin-Constantini, de Pascariel-Tortoriti ? Y eut-il dispersion de la Troupe traînant ces toiles après une saison malheureuse dans la région lyonnaise ? Quelqu'un de nos confrères pourra, souhaitons-le, contribuer au démenti ou à l'enrichissement de ces hypothèses, aider à l'identification de ces épaves (1).

Quel artiste exécuta la *Déclaration*, la *Scène de Danse* et la *Sérénade* du Pavillon de Marsan ? Il faut le rechercher autour de 1700, parmi

---

(1) Faut-il rappeler un précédent : les fragments, figurant à la rétrospective « Le Dix-septième siècle en Europe » organisée à Rome, *Paysan et Paysanne*, exposés dans la Section française, dépeçage manifeste (voir G. Isarlo, *Combat-Art* n° 35, 4-2-57) d'une décoration de spectacle forain. La pseudo Paysanne, à la féminité virile — et pour cause — étant fort parente de l'acteur Alison qui interprétait les Nourrices, tel qu'Huret-Rousselet gravés par Mariette nous le montrent en société de Michau, Boniface et Philipin.

ces collaborateurs parisiens des arts décoratifs qui fréquentèrent les Italiens avant leur renvoi ou restent au contact des transfuges de la troupe, commis de Belin de Fontenay ou de Claude Audran.

Exotisme humoristique mis à part, ces toiles rappellent la manière, la gaucherie en même temps que la verve, des pièces de la *Tenture chinoise* tissées à Beauvais et dues à Vermensal. Contemporaines de Bérain, leur style est « plus exquis et plus svelte » ainsi que l'écrira Cronström comparant Claude Audran au Maître du pays d'Opéra. Le primesaut des chiens fox dressés dans les bordures, les brochettes d'acteurs galamment étalées sur planchers de scène et escaliers praticables s'inscrivent dans la zone Audran-Gillot, là où Antoine Watteau va faire irruption, dans cette période que les historiens de l'art se représentent tristement vide de personnages italiens tandis que ceux-ci fourmillent.

« Les habits sont italiens »... Il y a là beaucoup plus que la première partie d'une légende d'estampe: c'est l'affleurement d'un secret négligé, la révélation d'une période mal explorée encore — et fascinante — de notre Théâtre. Et qui explique l'absence dans l'œuvre de Watteau des *vrais* Italiens (voir X. de Courville, *Lelio* II, pp. 192-200).

Dans le troisième Cahier (1re année, octobre 1946) de *Komoedie, Zeitschrift für Künstlerisches Theater* Verlag Erwin Müller, Wien), une étude du directeur de ce périodique, Benno Fleischmann, consacrée au « Romanisches Theater » est illustrée par une surprenante « adaptation » de l'estampe d'Abraham Bosse (n° 944 du *Catalogue* dressé par A. Blum) l'*Ostel de Bourgogne*. Inversée, conservant les proportions générales du décor qui encadre les personnages, tout en y apportant certaines modifications décoratives des détails et installant une rampe à huit flammes dans l'ouverture des balustres, elle écarte légèrement Isabelle et Gros-Guillaume sur la gauche, Gautier-Garguille et Turlupin sur la droite pour planter centralement Gilles — qui salue le public — encadré par Arlequin et Mezzetin. L'exécution est fort maladroite. A quel moment eut-on l'idée de cette insertion ? Connaît-on en France des épreuves de cette gravure ?

René Thomas Coèle.

QUELQUES PUBLICATIONS AUTOUR

de TÊTE D'OR

Jean-Louis Barrault a inauguré par *Tête d'Or* le Théâtre de France. Autour de cet événement considérable, car le premier drame de Claudel n'avait jusqu'à présent jamais été représenté dans un grand théâtre, devant un public ordinaire (1) ont foisonné les études qui visaient à éclairer, soit le poète à l'époque où il écrivait *Tête d'Or*, soit le drame lui-même. Je laisserai de côté les *Cahiers Renaud-Barrault* d'octobre 1959, bien que certains des articles ou documents qu'ils contiennent méritent la plus sérieuse attention et je me bornerai au numéro 1 des *Cahiers Paul Claudel*, qui est consacré tout entier à « *Tête d'Or* et les débuts littéraires ». Il a paru l'été dernier et précédait la réalisation scénique de Barrault. Je parlerai aussi du numéro spécial de la *Revue des Lettres modernes* consacré à *Tête d'Or* à la fin de l'an passé.

I

Il faut savoir que les *Cahiers Paul Claudel* sont le principal organe de la « Société Paul Claudel » et qu'ils se donnent pour tâche d'éclairer, par des études et la publication de textes inédits, tous les aspects de la vie et de l'œuvre du grand poète. L'objet de ce premier cahier était donc *Tête d'Or* et les circonstances qui ont entouré la composition de ce drame, les échos qu'il eut presque immédiatement. A vrai dire, il contient peu d'études consacrées à *Tête d'Or*, ou même aucune, car les Notes bouleversantes de Jean Amrouche sont tout autre chose. C'est le cri sincère, parfaitement authentique, d'un homme qui a reçu, voici plus de trente ans, ce qu'il appelle « le foudroiement de *Tête d'Or* ». On a fait beaucoup d'honneur à ce texte en le faisant figurer au milieu de documents inédits et contemporains de l'œuvre. Mais c'est un honneur parfaitement mérité.

Le reste, je le répète, ce sont d'abord ces documents, et en premier lieu la Correspondance de Claudel avec Mallarmé, précédée par une importante introduction de M. Henri Mondor. Rien n'est plus précieux pour nous que d'être exactement fixés sur le rapport Claudel-Mallarmé, d'autant que la période d'incubation de *Tête d'Or* coïncide précisément

(1) Car la création de *Tête d'Or par* les Autant-Lara n'était précisément pas cela.

avec l'époque où le jeune Claudel fréquente les Mardis de la rue de Rome. Il faut savoir gré à M. Mondor d'avoir groupé avec beaucoup de pénétration tous les textes plus ou moins connus de Claudel, se rapportant à Mallarmé et à quelques-uns des hommes qui se rencontraient rue de Rome, entre autres Villiers de l'Isle-Adam ou Verlaine, dont Claudel devait écrire un jour: « Mis en garde par leurs visages tragiques, avec des restes de talent sur eux comme les derniers poils d'une vieille fourrure mangée ». Nul n'était vraiment mieux à même qu'Henri Mondor de reconstituer l'atmosphère familiale du jeune Claudel, son milieu naturel, à l'heure où il rencontre Mallarmé, à l'heure aussi où il compose *Tête d'Or*.

Suivent les quelques pages de cette correspondance, où l'on voit Mallarmé, le 5 janvier 1891, écrire à Claudel, après avoir lu la première version de *Tête d'Or*: « Le théâtre, certes, est en vous ». Cela suffit et c'est ce que lui répèteront à l'envi, sous les formes les plus diverses, tous ses correspondants, à commencer par son propre père, Louis-Prosper Claudel, dont les lettres sont particulièrement émouvantes, au point même qu'il semble que le poète plus tard n'ait pas toujours été juste pour ce père. Il nous le dépeint « emporté, coléreux, fantasque, imaginatif à l'excès, ironique, amer ». Il se peut fort bien que Louis-Prosper Claudel ait été tout cela, mais il était aussi très certainement autre chose, et l'homme au monde le plus capable de comprendre la grande poésie de son fils et d'en parler congrument. Il faudrait, en vérité, citer presque toute cette correspondance. J'y cueille, presque au hasard, quelques phrases :

> « Morne, affalé dans le marasme, la tristesse, le découragement en présence des événements et pour d'autres causes encore, j'ai recours à ma ressource habituelle dans les moments d'affaissement moral — j'ai repris ton livre, *L'Arbre* (2). Je me plonge dans cette lecture rafraîchissante comme dans un bain calmant; mais une autre fièvre me saisit, celle d'une admiration de plus en plus enthousiaste. Oh! *La Ville*... Ah! cette conversation entre le savant et le poète, quelle hauteur de pensée, quel charme de style, quelle splendeur d'images! Je te salue, grand penseur, grand artiste, grand poète, grand génie. Mais comme je devine combien tu as dû souffrir, mon pauvre cher enfant. Moi du moins, je te comprends et je ne résiste pas au besoin de te le redire dans toute la sincérité de mon affection débordante. »

Ceci fut écrit le 2 août 1904. Il était bon de placer, à côté du maître, le père. Chacun dans son style exprime, au fond, la même chose. On sent qu'il a fallu plus de temps à Louis-Prosper Claudel pour comprendre et qu'il fut un moment où il relevait plutôt dans les manuscrits de son fils les fautes d'orthographe. Mais enfin, il est parvenu à déchiffrer les textes les plus difficiles. Claudel avait aussi quelques amis, bien que nous devinions à quel point, dès ces années de sa jeunesse, il a vécu solitaire. Il déclarait à Jean Amrouche dans les *Mémoires improvisés* :

> « Je n'ai jamais eu l'instinct d'agrégation à une équipe. Il m'a toujours été très difficile de m'y accommoder. A aucun moment de ma vie il ne m'a été possible de sentir ce sentiment qu'on appelle la camaraderie. C'est un point que j'ai d'analogue avec Rimbaud, qui a dit : *Fuyant la camaraderie et la société des femmes.* »

Mais enfin, il eut quand même, à cette époque où il fréquentait chez Mallarmé, avant son premier départ de France, qui eut lieu en 1892, quelques amis, entre autres Maurice Pottecher.

---

(2) On sait que, sous ce titre collectif, ont été publiés par le Mercure de France les premiers drames de Claudel, de *Tête d'Or* au *Repos du Septième jour*.

Parmi les documents les plus curieux de ce cahier, il faut à coup sûr compter la correspondance avec Pottecher, excellemment introduite par M. Pierre Moreau, Professeur à la Sorbonne, l'un des principaux animateurs des *Cahiers Paul Claudel*. On y voit tout d'abord avec quelle exigence Claudel lisait les ouvrages de ses amis. Mais surtout je relève, dans une de ces lettres datée de New-York le 29 septembre 1893, au moment où Claudel était tout plongé dans la composition de *L'Echange*, ces lignes capitales :

> « J'ai besoin de me sentir ainsi la pensée prise tout entière pour échapper au poids de cette terrible question: « Qu'est-ce que cela ? qu'est-ce que c'est que ces bonshommes ? et à quoi cela sert-il ? ». J'ai tâché de trouver bien des réponses, mais à la fin il me faut convenir que je n'en sais rien. Et la vie est une chose tellement grave, dont il nous est demandé compte de chaque moitié de minute avec une si exacte mesure! et surtout à celui qui n'aura pas l'excuse que la vérité ne lui ait pas été montrée. J'ai une chose à dire et il faut absolument que je la dise; Dieu qui l'a mise en moi afin que je la produise dans le travail et la douleur sait que cette parole infirme ne me rapporte aucune joie à part celle même de la produire; et c'est pour cela que j'ai vendu ma liberté et renoncé à tout intérêt dans la vie. »

Ici nous sortons du pittoresque pour entrer dans le cœur même de ce qui nous avait valu *Tête d'Or*, de ce qui nous vaudra encore tant de chefs-d'œuvre. Ce n'est pas du tout qu'il faille, du reste, mépriser le pittoresque ou l'anecdotique. Ils servent, au contraire, à situer Claudel qui, génie et passion mis à part, était un homme parmi les hommes, beaucoup moins étranger même qu'on ne pourrait le croire à une certaine atmosphère d'époque. Cette époque, la dernière décennie de l'autre siècle, était dominée, en littérature, par le symbolisme et le naturalisme, deux partis opposés, mais pas tellement étrangers l'un à l'autre. Quiconque lit *Tête d'Or* avec quelque attention ne peut manquer d'être frappé par la coexistence des deux manières, qui se succèdent presque sans transition, avec une brutalité sans exemple.

Aussi n'est-il pas extraordinaire que *Tête d'Or* ait été salué par Maeterlinck et par Octave Mirbeau avec un presque égal enthousiasme. La lettre de Maeterlinck, qui est ici reproduite, est trop belle pour qu'on résiste à la tentation de la citer à son tour :

> « Vous êtes entré dans ma maison comme une horrible tempête! J'ai parcouru bien des littératures, mais je ne me souviens pas d'avoir lu livre plus extraordinaire et plus déroutant que le vôtre. Je crois avoir Léviathan dans ma chambre! Etes-vous le comte de Lautréamont ressuscité ? et *Tête d'Or* est-elle la tragédie de Maldoror ? Il faudra me pardonner cette lettre. Vous m'avez donné tant de coups de marteau sur la tête! et je suis encore tout abasourdi comme un plongeur attaqué par un requin et je rends vos merveilleuses images par les oreilles, par la bouche et par le nez! Il y a des moments où je vous vois au fond d'un cabanon matelassé, et puis vous faites un petit mouvement, vous dites un petit mot suivi d'un tel torrent de petits mots miraculeux que vous m'apparaissez subitement comme le plus grand poète de la terre! Que faut-il croire et à quoi faut-il s'en tenir ? »

Quant à Mirbeau, il écrivait un peu plus tard, entre autres choses:

> « Au cours de ce drame, il y a, partout, à chaque page, des visions extraordinaires, des surnaturalisations vraies, des analogies effarantes qui font de cela quelque chose de tout à fait exceptionnel dans la littérature.
> C'est là plus qu'une œuvre d'art.
> J'entends là clairement l'appel farouche du prophète clamant à travers le monde opprimé, énervé, servilisé, l'annonciation des temps nouveaux. Est-ce que je me trompe ?

Mais à ceci Claudel avait déjà répondu par une lettre à Mockel, que Mirbeau ne pouvait connaître, et dont il faut au moins citer ces deux passages :

> « L'idée de ce livre est: dans la privation du bonheur, le désir seul subsiste. Situation tragique! J'éprouve un immense besoin de bonheur et je ne trouve pas à le satisfaire parmi les choses visibles. Est-ce refus ou manque ? Mystère qui demande à être exploré avec la torche et l'épée. Là est l'unité de l'ouvrage; la première partie est la conception du désir la seconde, le bond; la troisième, la consécration...
> ...J'espère n'éprouver aucun désir de gloire littéraire. Je me tiens assuré que la religion traditionnelle est vraie en tous points. Mon seul effort sera de réveiller l'humanité de sa morne indifférence. La joie absolue existe, et les choses visibles sont des messagers ravissants, dont il ne faut pas user grossièrement, comme les habbitants de Sodome demandaient à se servir des anges. »

Tout Claudel non seulement celui de *Tête d'Or*, mais celui de toute la suite, est dans ces quelques lignes, que l'on ne saurait trop méditer. De toute manière, il faut être extrêmement reconnaissant à M. Jacques Petit qui, sous le titre « Autour de *Tête d'Or* », a groupé tous ces textes et beaucoup d'autres, qu'il n'est pas possible de citer, ni même de mentionner.

La correspondance de Claudel avec Bourges, présentée par le même Jacques Petit, offre peut-être moins d'intérêt. On y trouve néanmoins une déclaration catégorique qui pourrait nous surprendre sous la plume de l'auteur de *Tête d'Or*, si nous n'avions pas lu la lettre à Mockel que je viens de citer. Bourges ayant envoyé à Claudel son *Prométhée*, celui-ci répond, le 23 juin 1905 : « Je suis pour l'autorité légitime, avec tous les Jupiter, contre tous les Prométhée. J'espère donc que la seconde partie de votre apocalypse reclouera sur son rocher le détestable Pandoride ». Mais, la ligne d'après, Claudel exprime de la façon la plus juste et la plus délicate ce qu'il pense sur le plan littéraire de cette œuvre de Bourges.

Avec cette correspondance Claudel-Bourges s'achève la première partie de ce Cahier. La seconde est intitulée : « Accompagnements », titre excellent, puisqu'elle est composée de deux études denses et profondes, l'une du R. P. François Varillon : « Repères pour l'étude du symbolisme de la porte dans l'œuvre de Paul Claudel »; l'autre de M. Jean Wahl : « Simultanéité, peinture et nature ». Celle-ci est le fragment d'un cours professé en Sorbonne, l'an passé. Nul n'était, en vérité, mieux qualifié que Jean Wahl pour inviter les poètes à collaborer avec les philosophes, ou plutôt pour mettre, en quelque façon, la philosophie à l'école de la poésie. Elles s'éclairent l'une l'autre de singulière façon. C'est ce qui permet à Jean Wahl de commenter, à l'aide, en particulier, de *L'Œil écoute*, ce texte de la vieillesse, la parole de *Tête d'Or* : « L'avenir n'est qu'un paysage vu dans l'eau, et le passé vaut moins qu'une faîne et le présent n'est rien du tout ». Alors, dans cette abolition du temps, demeure l'espace, celui précisément que le peintre remplit.

Quant au Père Varillon, il esquisse, à propos du symbolisme de la porte, que nous trouvons déjà dans *Tête d'Or*, ce que pourrait être une symbolique claudélienne, qui démanderait, pour être complète, d'innombrables études de ce genre. Je ne retiendrai, de l'auteur, que cette phrase lourde de sens, et dont nous retrouverons ailleurs la portée : « La première démarche de Claudel est de chercher la brèche, fissure ou porte, par où échapper à l'étroitesse du lieu ». Cela est vrai d'un bout à l'autre de la vie de Claudel, témoin ce texte de *l'Œil écoute*, que cite Jean Wahl, à propos des chemins que peignent assez souvent les paysagistes hollandais: « Ah! je le reconnais! c'est celui que j'ai suivi bien des fois dans mon adolescence, tout seul

sous la pluie et parfaitement heureux d'être tout seul, le cœur plein d'une espèce de hourra sauvage! Et aujourd'hui que je suis vieux, c'est avec la même levée en moi d'applaudissement et de satisfaction farouche que je regarde la trace que j'ai laissée derrière moi et qui fit le tour de la terre ». La même citation, nous la retrouverons dans l'étude que M. Jean-Claude Morisot consacre à *Tête d'Or*.

Mais il ne s'agit plus, cette fois, des *Cahiers Paul Claudel* et pour en terminer d'abord avec ceux-ci, je dirai qu'ils apportent à tous ceux qui ont souci de mieux pénétrer cette œuvre immense, complexe et profonde, des éléments inappréciables : non seulement les inédits, bien sûr, mais aussi des études biographiques ou littéraires dont on doit espérer qu'elles éclaireront peu à peu tous les aspects de cet homme, de ce contemporain, qui fut parmi nous l'égal d'Eschyle et de Shakespeare. Nous avons encore dans l'oreille le son de sa voix; il ne faut pas descendre très profond dans notre mémoire pour retrouver la chaleur de sa présence humaine, et nous n'en sommes pas encore revenus. Voici maintenant sa dépouille immortelle, je veux dire la masse de ses écrits, où les Cahiers nous permettent de puiser à pleines mains. Comment ne pas les remercier ?

II

La Revue des Lettres modernes, qui s'est vouée à l' « Histoire des Idées et des Littératures », a consacré à la fin de l'an passé, un numéro spécial à « *Tête d'Or* à l'occasion de la création de la pièce par la troupe Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault ». Il y a trois choses, dans ce numéro: 1°) Une belle photographie sur la couverture, qui représente Alain Cuny dans le rôle de Tête d'Or; 2°) Un article de M. René Farabet sur « La diction claudélienne, du texte écrit au texte parlé »; 3°) Un article de M. Jean-Claude Morisot sur « *Tête d'Or* ou les aventures de la volonté ».

J'indique tout de suite que les pages de René Farabet ne se rapportent pas spécialement à *Tête d'Or*. Il est même curieux qu'il ne fasse pas la moindre allusion à la manière dont précisément Barrault et ses collaborateurs ont monté cette œuvre difficile. Je crois que l'article était écrit avant. L'auteur a sans doute estimé qu'après, il n'y avait rien à y changer. Le lecteur, lui, est quand même un peu déçu. Je ne puis m'arrêter longuement à l'analyse de ces notations, à coup sûr pertinentes, appuyées par des citations très curieuses et parfois peu connues de Claudel, bourrées de références intéressantes, mais qui sont, à mon gré, trop flottantes pour aboutir à une position nette. Nous y voyons surtout comment il ne faut pas dire Claudel. Mais pour cela, il suffit, hélas! d'écouter cinq minutes la plupart de ses interprètes. Nous voyons un peu moins comment Claudel désirait être dit; mais nous ne voyons pas du tout comment il faudrait, en vérité, le dire. C'est que, sans doute, la diction n'est pas tout et qu'il aurait encore fallu considérer le jeu, qui ne s'en peut séparer. Je dois reconnaître, d'ailleurs, que l'auteur rend justice à Eve Francis, à Jean-Louis Barrault et à Madeleine Renaud et à Jean Vilar. Mais il est bien injuste de ne pas même prononcer le nom d'Alain Cuny. La photographie de la couverture suffit-elle à combler cette lacune ?

Mais j'ai hâte enfin d'en venir à l'excellente étude de M. Jean-Claude Morisot. Je croyais connaître un peu *Tête d'Or*, mais après avoir lu ces pages, il me semble que presque tout sur cette œuvre était encore à découvrir et à dire. Le titre de son article est trop modeste. Bien sûr, il s'agit ici des « aventures de la volonté », entendons celle de Tête d'Or ou celle du jeune Claudel. Mais le mystère est encore plus profond que cela, tellement profond qu'il n'y a guère pour

l'exprimer d'autres mots que ceux dont s'est servi Claudel lui-même. M. Morisot a pourtant su nous le faire toucher du doigt.

De quoi s'agit-il ? De l'homme jeté dans le monde, comme disent les existentialistes. Mais je vous ferai observer que M. Morisot ne se donne pas, comme je viens de le faire, la facilité de recourir à de pareilles expressions, ni même à de telles références. Il a raison. Pour lui le drame est à une telle profondeur, il est si universellement humain qu'il se passe fort bien de quelque référence que ce soit à autre chose qu'à lui-même. Les mots ici, fût-ce ceux de Claudel, sont radicalement insuffisants. Tout au plus, à la manière des bâtons flottants, révèlent-ils la profondeur des abîmes sous-jacents. Je me trompe, du reste, quand je dis qu'il n'y a aucune référence : il y en a à Shakespeare, qui sentit comme le jeune Claudel l'indicible absurdité de la condition humaine.

Certains se sont étonnés, parfois même scandalisés, de voir le jeune taureau vierge qui écrivit *Tête d'Or* dans la foulée d'Arthur Rimbaud, s'agenouiller au pied des autels. Ceci leur parut une trahison et la suprême faiblesse, d'autant que le poète entamait, comme du même mouvement, une enviable et confortable carrière. Que ce confort ait jamais pu satisfaire Paul Claudel, il suffit, pour s'en convaincre, de lire avec les yeux de M. Morisot, qui sont les bons, non seulement *Tête d'Or*, bien sûr, mais tout ce qui a suivi. Jamais Claudel n'a démenti en quoi que ce soit *Tête d'Or*. C'est donc que l'on y pouvait trouver, que l'on y devait trouver une médiation. La médiatrice, c'est la femme, figurée ici par la Princesse; la femme qui est, entre autres choses, patience; et sans qui, certainement, nous ne saurions pratiquer l' « ardente patience » à laquelle nous conviait Rimbaud.

Je ne trouve pas de mots pour dire toute la gratitude que j'éprouve à l'égard de M. Morisot car, appliquant l'un des plus difficiles parmi les préceptes claudéliens, il n'a point, ici, cherché le chemin, mais le centre, et il ne l'a point fait en grammairien, mais en homme pleinement conscient de sa condition d'homme, et qui répond à cette voix fraternelle et pleine d'angoisse qui monte de la forêt d'avant-printemps où Simon Agnel ensevelit, la face contre terre, celle qu'il avait aimée. Je ne saurais mieux conclure qu'il ne le fait lui-même en évoquant « la puissance propre au poète d'animer l'un par l'autre le poème de la soif et le poème de l'espérance, d'accomplir l'un et l'autre, et de sauver la chair des choses de leur épaisseur terrestre au moment même où il les célèbre dans l'offrande et dans le sacrifice ». A partir de là, en effet, c'est tout l'œuvre de Paul Claudel qui se déploie sur une durée de soixante-cinq ans, sans une contradiction essentielle, en dépit des apparences. Y eut-il progrès véritable, avancée vers la plénitude ? C'est une autre question, qu'il faudrait tout un livre pour traiter, et qui n'était pas le sujet de M. Morisot. Mais son sujet, « Tête d'Or au croisement des routes », il l'a inondé d'une telle clarté qu'après lui, on n'a plus qu'à se taire.

JACQUES MADAULE.

UN HISTORIEN DU THÉATRE
"LE MOLIÉRISTE" Georges MONVAL

à l'occasion
du cinquantième anniversaire de sa mort

Il y a eu 50 ans, le 28 juin, que mourait à Paris un historien passionné de théâtre, un chercheur infatigable, d'une érudition vaste et sûre, l'archiviste-bibliothécaire de la Comédie-Français, le « Moliériste » *Georges Monval.*

Tous ceux qui, de loin ou de près, se sont intéressés à la vie théâtrale et à l'art dramatique français, à la Comédie-Française, et en tout premier chef à son illustre fondateur Molière, l'ont connu et consulté. Nous ne voulons pas laisser passer cet anniversaire sans saluer sa mémoire.

D'une famille d'officiers, fils d'Hippolyte Mondain, ancien polytechnicien, Colonel du Génie, officier-instructeur à l'Ecole Polytechnique, si apprécié en haut lieu qu'il fut chargé par Napoléon III de former à Belgrade une école d'officiers sur le modèle de Saint-Cyr, ce qui lui valut là-bas le grade de Général et les hautes fonctions de Ministre de la Guerre auprès du Roi Alexandre Karageorgevitch pendant six années, Georges Monval naquit à Avon, le 1er avril 1845, plus précisément au Monceau, ancien pavillon de chasse d'Henri IV, situé à l'extrémité du grand canal qui coupe, en sa longueur, le parc du palais de Fontainebleau.

Après de fortes et brillantes études dans divers lycées de province, à Amiens, Boulogne-sur-Mer, Toulouse, selon les lieux de garnisons de son père, il vint à Paris, comme pensionnaire au Collège Sainte-Barbe, puis aux Lycées Louis le Grand et Saint-Louis. Licencié ès-lettres, licencié ès-sciences, attiré plus particulièrement par les lettres, il fit son droit à Douai et à Toulouse.

Inscrit au barreau de Paris en 1868, sergent-major dans la garde mobile en 1870, il plaida devant les Conseils de guerre pendant la Commune.

Sans regret pour la carrière des armes que ses parents et ses deux frères officiers eussent désirée pour lui et celle d'avocat où déjà il réussissait, une vocation irrésistible lui fit tout abandonner à 27 ans.

Il veut faire du théâtre, interpréter Molière, dont le culte semble lui être venu tout jeune puisque, dès l'âge de 12 ans, ses cahiers de classe, bourrés de citations de tous les grands auteurs, antiques et modernes, contiennent aussi des copies d'œuvres entières de l'auteur du Misanthrope. Doué d'une mémoire exceptionnelle, il sortit du lycée, connaissant par cœur tout Molière et la majorité des classiques de toutes époques.

Il prend alors le nom de Monval, se fait recevoir au Conservatoire dans la classe de Régnier, puis entre à l'Odéon en 1874. Mais il se sent, bien vite, plus attiré par l'histoire du théâtre que par le théâtre lui-même et écrit, en 1876, en collaboration avec son directeur Porel, l'histoire de l' « *Odéon* » (en deux forts volumes) qui n'avait jusqu'alors jamais été faite et ne sera pas, sinon fragmentairement, continuée après lui. La scrupuleuse érudition de cet ouvrage, sa méthode, la présentation exacte, vivante et pittoresque des faits, attirent l'attention d'*Emile Perrin*, l'ancien directeur de l'Opéra-Comique et de l'Opéra, alors administrateur, depuis 1871, de la Comédie-Française.

Il appelle Monval auprès de lui, se l'attache le 26 avril 1878, comme archiviste, adjoint de François Coppée, alors bibliothécaire en titre.

Une affinité de goûts et de tendances devait unir l'administrateur et l'archiviste dès l'entrée de ce dernier dans ses nouvelles fonctions. Mêmes désirs de rénovation du grand Répertoire, portes grandes ouvertes aux grands auteurs. Une troupe d'élite brille de tout son éclat: autour du Doyen Got: Worms, les deux Mounet, Silvain, Le Bargy, Coquelin, Bartet, Sarah Bernhardt, Delaunay, Baretta, R. Duflos, Reichenberg contribuent par leur talent au rayonnement de la Maison. Ruy Blas, jusqu'alors exclu du Théâtre-Français depuis sa création en 1838 à la Renaissance avec Frédérick Lemaître, entre à la Comédie-Française (1879). On prépare avec zèle les fêtes commémoratives du 2e centenaire de la fondation de la Comédie (1680-1880), dans les séances du Comité réuni (à Londres), le 16 juin 1879, et (à Paris) le 7 octobre 1880. On lève l'interdiction du « Roi s'amuse » qui ne fut joué qu'une fois en 1832, la seconde en 1882.

L'apparition du *Moliériste*, revue fondée et conçue par G. Monval en 1879, lui vaut les félicitations de son administrateur et des artistes de la Grande Maison, en même temps qu'une subvention, modeste, mais « propre à louer une revue qui a pour but de répandre et de « populariser toutes les découvertes intéressantes qui se rapportent à « Molière et qui peuvent encore ajouter à l'admiration publique pour « l'illustre fondateur de la Comédie-Française. »

En 1882, le 31 mars, G. Monval est nommé, par le Comité d'Administration, *Secrétaire de l'Administration et du Comité* « les dites « fonctions étant très compatibles avec celles d'archiviste qu'il remplit « depuis quatre ans à la satisfaction générale » (Reg. C.F., 1882). Cette nomination est ratifiée « par le Gouverneur de la Banque de France, « dont la signature MONVAL est nécessaire pour opérer, s'il y a lieu, « le retrait de titres de rentes déposés par la Comédie à la Banque « de France ». G. Monval était devenu rapidement le bras droit de l'Administrateur, l'animateur des Archives, l'ami et le conseil des artistes.

Mais la fatalité lui ravit cet administrateur-ami qui mourut subitement le 8 octobre 1885; irréparable perte pour la Maison et son Archiviste qui venait d'être nommé quelques mois auparavant, et seul, Archiviste-bibliothécaire de la Comédie, François Coppée, alors académicien, ayant donné sa démission.

Georges Monval désormais ne se consacrera plus qu'à la mise en valeur et lumière de ses Archives, aux recherches que nécessitait la publication mensuelle de son *Moliériste*. Dix ans, il en assuma la direction, poussant jusque dans leurs derniers retranchements tous

jugements ou faits adoptés jusqu'alors, remontant aux sources de tout événement, s'appuyant sur les minutes de notaires de Paris ou de province, les registres de paroisses, les fonds d'archives départementales, les mémoires des contemporains, les almanachs, les cadastres de jeux de paume, les cahiers des Menus-Plaisirs, les fêtes du Roy...

Il ne cessait d'espérer, tout en reconstituant la vie passionnée et passionnante de Molière, découvrir quelque jour, à force de recherches acharnées et d'érudite patience, quelque feuillet de pièce, quelque manuscrit de sa main, s'étonnant chaque jour davantage que, de ce prodigieux et fécond génie, ne nous soient restées que quelques lignes autographes.

Si cette joie ne lui fut pas accordée, une autre lui était réservée, et non des moindres... C'est en effet G. Monval qui, en 1891, sut reconnaître, enfoui dans une boîte de bouquiniste du Quai Malaquais, intercalé dans un recueil factice d'auteurs divers du 18e, le *manuscrit original*, de la main de Diderot, du *Neveu de Rameau*, dont on avait perdu la trace depuis 117 ans... Ce n'était pas une copie mais bien la célèbre satire, telle que Diderot devait l'envoyer à l'imprimeur, s'il avait osé la publier de son vivant, telle qu'il l'avait léguée à Naigeon. G. Monval, très expert en autographes et manuscrits d'auteurs des trois derniers siècles, reconnut et identifia immédiatement la plume fine et déliée du grand Encyclopédiste. « C'était une trouvaille invraisemblable et prodigieuse », dira Louis Barthou dans la préface de son édition du Neveu de Rameau (Pelletan 1922) « et qui devait servir de base à toutes les éditions futures ».

En effet, tous les textes des vingt-trois éditions (ou plus) du *Neveu*, parues antérieurement, ne pouvaient être considérés comme authentiques, tous différents, fondés sur trois copies manuscrites éparses en Europe. Par un concours étrange de circonstances, c'est sur une de ces copies, égarée à Weimar, que, par Gœthe et *en allemand*, le *Neveu de Rameau* fut édité pour la première fois en 1805 à Leipzig.

Et, comme si cette première et étonnante aventure ne suffisait à la destinée de l'œuvre de Diderot, c'est d'une *traduction française*, élaborée *sur la magistrale et scrupuleuse traduction de Gœthe* que sortira, en 1821, par les soins de de Saur et Saint-Geniès, la *première édition* française de la fameuse « Satire ».

Traduction d'une traduction, voilà ce que fut en France l'édition originale du Neveu de Rameau jusqu'à la découverte du manuscrit en 1891 par G. Monval!

Après un examen approfondi et scrupuleux de l'odyssée du Neveu de Rameau, expliquée dans l'introduction de l'édition, G. Monval la publia chez Plon, dans la collection in-12 elzévirienne, avec des notes, 2 pages facs. du manuscrit et un index alphabétique des noms et œuvres cités dans le cours de l'ouvrage (1891).

Toutes les éditions du Neveu de Rameau depuis lors, et elles sont nombreuses, ont adopté le texte de l' « édition Monval »...

Ses recherches ne s'arrêtèrent pas là pour autant. Le « Moliériste » ayant cessé de paraître en 1889, Georges Monval entreprit ou poursuivit de considérables travaux d'histoire théâtrale, tels que : *Le Dictionnaire des Comédiens* du 17e siècle, et *Les Troupes des Comédiens de Campagne*, tant en province qu'à l'étranger, *de* 1600 *à* 1715, 2 forts cahiers ms. g. in-4° (et là où Chappuzeau, dans son *Histoire du Théâtre-françois*.

ne comptait que 43 noms, G. Monval en découvrait près de 1.600 et 25 à 30 troupes ambulantes). Le tout accompagné d'index les plus précieux.

Puuis c'est l'Histoire de la Comédie-Française, au *Théâtre Guénégaud* (1680-1689) ou plus exactement le relevé des Feuilles d'Assemblées (comités) — (provenant des Archives de la Comédie) — véritable historique de ce théâtre disparu, qui n'avait jamais été fait et que G. Monval déplorait de ne pouvoir éditer — 2 forts cahiers ms. rel. in-4° avec index alphabétique des noms cités dans le répertoire et dans les notes.

C'est celle encore de la Comédie-Française (*Ancienne Comédie*, 1765-1793), par la copie intégrale du « *Journal du Souffleur* » de l'Ancienne-Comédie (classé, expliqué, complété, avec index), vivant programme de toutes les pièces jouées, notices biographiques et anecdotiques des acteurs célèbres de l'époque, des Le Kain, Préville, Clairon, Contat, etc... en 2 gros cahiers reliés manuscrits in-4° — non impr.

C'est encore la publication des *Lettres inédites d'Adrienne Le Couvreur* (jusque là éparses dans les Archives de la Comédie, minutiers de notaires et papiers de la Bastille) qui éclairent d'un jour tout nouveau la sensible et brûlante tragédienne, maîtresse du Maréchal de Saxe.

C'est le Catalogue historique et raisonné du *Musée de la Comédie-Française*, avec les origines et authenticités de chaque toile, de chaque buste, travail jusque là jamais entrepris, repris sous un autre angle par Emile Dacier en 1905.

La *Liste des Sociétaires de la Maison de Molière*, avec leur courte biographie et le facs. de leur signature, coûte à G. Monval plus de minutieuses recherches qu'il ne le pensait tout d'abord, ne seraient-ce que les dates exactes des naissances (surtout féminines!) et les signatures à retrouver depuis l'arrivée au Petit-Bourbon (1658) jusqu'à la Rue Richelieu (1900).

Sans oublier qu'il menait de front son édition Jouaust des « *Pièces de Molière* » dont il préfaça et annota les dix-huit derniers volumes, de Dom Juan au Malade (1891-1896).

Enfin la *Chronologie Moliéresque*, à laquelle il travailla toute sa vie, somme de vaste érudition, instrument sans précédent pour l'histoire théâtrale et littéraire de 1600 à 1673.

« Mais ce qui fit et qui gardera dans l'avenir la physionomie très spéciale de G. Monval », dira plus tard son Administrateur, Jules Claretie, « c'est son amour, sa passion exclusive, son culte pour Molière... « Le mot « moliériste », qu'il avait officialisé en fondant une revue « spéciale où l'auteur du Misanthrope était scrupuleusement étudié « dans ses chefs-d'œuvre, ses origines, ses pérégrinations, ses « entours », ce mot « moliériste » ne figure point dans le Larousse, pas « plus que dans le Littré (où il eût très justement pris place sur la « même page que molinisme et moliniste), mais on l'accueillera sans « doute dans le dictionnaire de l'Académie, quand la Commission en « arrivera à la lettre M. Et ce jour-là, l'ombre de Georges Monval « tressaillera de joie »...

...« Ce travailleur acharné fut, par définition, un moliériste complet. « Il n'ignorait rien de ce que les chercheurs du monde entier avaient « écrit sur Molière et il était capable de réfuter les moindres erreurs « commises à propos du grand écrivain qu'il était interdit de discuter « devant Monval, sous peine de sacrilège. » (*Le Temps*, juin 1910).

C'est à lui que le Larousse du XIX^e^ siècle demanda la rédaction de l'article sur Molière, qu'il écrivit avec joie, très fier de pouvoir glorifier dans ce grand dictionnaire « le plus grand Poète comique de tous les pays et de tous les temps ».

Pour prouver, en terminant, l'estime dans laquelle le tenaient les érudits, signalons les quelques mots prononcés par Abel Lefranc, au

Collège de France, en janvier 1922, dans la première de ses conférences consacrées à Molière : « Si je suis ici pour rendre un hommage « national à Molière, à l'occasion du Tricentenaire de sa naissance, « qu'il me soit permis de citer le nom de l'un de ceux qui ont le plus « contribué, depuis 40 ans, à faire aimer, mieux connaître et honorer « notre grand Poète comique, je veux parler de Georges Monval — je « l'ai bien connu et je puis dire que jamais, pas une seule fois, je n'ai « pris en défaut son érudition moliéresque... »

Ce témoignage spontané, en un tel lieu et par un tel érudit, l'eût récompensé de bien des efforts et fait oublier les tristesses des six dernières années de sa vie.

En effet, l'incendie du Théâtre français du 8 mars 1900 avait si fort ébranlé sa santé qu'il perdit graduellement la vue. Contraint, en 1908, après trente de service consacrés à la Comédie et à la mise en valeur de ses Archives, il demanda sa mise à la retraite et mourut deux ans après, ayant accompli une tâche que tout bibliothécaire peut envier.

A l'un des plus exacts historiographes du théâtre, au rare érudit, à l'exemplaire archiviste, au Moliériste, à la culture si vaste et si profonde auquel nous, amateurs, historiens ou lettrés, puisons si souvent, nous devions un souvenir ému et reconnaissant.

MADELEINE HORN-MONVAL.

Liste chronologique des travaux

de G. MONVAL

Pièces manuscrites :

1 La Comédie-Française au *Théâtre Guénégaud - Feuilles d'Assemblées* publiées pour la première fois avec une introduction et des notes, par Georges Monval, archiviste du Théâtre-Français... - 2 cahiers rel. *ms* sd., in-4° (I: 1680-1685, 126 ff + 3 ff index alphab. des noms cités; II: 1686-1689, 155 ff + 24 ff index alphab. des pièces citées).
(les versos des pages sont affectés aux notes)
(plus un cahier de notes sur les loyers du théâtre Guénégaud, les pensions versées aux sociétaires retraités, etc...).

2 *Dictionnaire des Comédiens du 17e siècle* (1600-1715) - (I) Biographie alphabétique (1.600 noms) - 1 cahier *ms* sd., in-4° (avec copie dactylogr.) de 65 p.; (II) *Les Comédiens et les Troupes de campagne au 17e s.*, d'après des témoignages de leur passage en France et à l'étranger, par ordre chronologique de leur activité dans 46 villes françaises et 12 étrangères - 1 cahier *ms* sd., in-4° (avec copie dactylogr.) de 111 p.

3 *L'Odéon et son siècle...* Ms du Tome I de l'Histoire adm. de l'*Odéon*, par Paul Porel et Georges Monval, avec nombreuses notes inédites sur l'historique détaillé des projets, devis, troupe de la nouvelle salle, à partir de 1770 - *Ms* sd. (avant 1876), dont le titre laisse à supposer que l'auteur voulait poursuivre l'hist. de l'Odéon jusqu'en 1882.

4 Comédie-Française. *Journal du Souffleur* (1765-1793), annoté, complété et précédé d'une notice, par *G. Monval*, archiv. de la Com.-fr. (d'après les feux de la Comédie-Française (18 7bre 1765-31 décembre 1792). Paris, 1898, en 4 cah. *ms* de 218 p. + 19 p. index et 300 p. de notes *vo* in-4° très nombreuses.
1er cah. 1765-1771
2e cah. 1771-1775
3e cah. 1775-1783
4e cah. 1783-1793 (2 sept.).

Le 1er cah. indique une préf. de XXII p. (mq.)
(Les manuscrits (1), (2) et (4) sont définitifs, recopiés au net, prêts à l'impression.

5 *Un dossier* concernant la *famille*, les ascendants et descendants de *Molière*, notes ms.
Un dossier traitant des contemporains d'*Adrienne Le Couvreur*, acteurs et auteurs, id.
Un dossier sur la découverte de l'*authentique Neveu de Rameau*, les exemplaires de l'Ermitage, de Gœthe et de Naigeon.
Importante correspondance avec les collaborateurs français et étrangers du *Moliériste*...
(Début d'un) *Répertoire* chronologique de la Comédie-Française, en *éditions originales* autant que possible de 1680 à 1880 (1680 à 1690 seulement).

Imprimés :

1867 Articles de *critique théâtrale*, dans diverses revues de *Toulouse*, sous les pseudonymes de Géhemme, de Saint-Hymer et de Moon Dick.

1868 Paris. Articles de *critique parisienne - Correspondance dramatique* dans divers journaux, du 15 janvier 1868 à juillet 1870, sous le pseudonyme de Du Monceau.

1873 *Catalogue du Musée Molière*, organisé pour Ballande, à l'occasion du 2e centenaire de la Mort de Molière - Paris, Jouaust, 1873. In-8°, 8 pp.

1874 Notice *sur le Dépit Amoureux*, de Molière (à propos des représentations classiques du Répertoire, Tournées Agar, Londres, 1874). Paris, Priant, in-8°, 8 pp.
Id. *sur les Plaideurs*, de Jean Racine (« « «). Paris, ibid., 1874.

1875 *Le Théâtre-François*, de *Samuel Chappuzeau*... Réédition, avec préface, notice et notes par G. Monval... Paris, Jules Bonnassies, 1875. In-8°, XVIII-183 p.

1876 *L'Odéon*, histoire administrative, anecdotique et littéraire du second Théâtre-Français, par Porel et Monval.
Tome I (1782-1818)... Paris, Alp. Lemerre, 1876, 1 vol. in-8°, 355 pp.

1882 Tome II (1818-1853)... Ibid., 1882, 1 vol. in-8°, 297 p.

1877 *Le Mariage de Figaro*, par Porel et Monval - Histoire de la représentation du 27 avril 1784 - Paris, impr. Clauze, in-8°.

1878 (nov.) *Les Théâtres subventionnés*, par G. Monval - Paris, Berger-Levrault, 1879. In-8°, 23 p.

1879 à 1889 *Le Moliériste*, revue consacrée à Molière : fondateur et rédacteur en chef : *G. Monval*, publ. avec le concours de MM. E. Campardon, P. Chéron, J. Claretie, Fr. Coppée, B. Fillon, V. Fournel, Ed. Fournier, A. Houssaye, P. Lacroix, Ch. Livet, J. Loiseleur, L. Moland, E. Noël, Ch. Nuitter, E. Picot, L. de La Pijardière, H. de La Pommeraye, F. P. Régnier, Fr. Sarcey, Dr H. Schweitzer, Ed. Thierry, E. Thoinan, A. Vitu. - Paris, Tresse, 1879-1889. 10 vol. in-8°.
(mensuelle - du 1er avril 1879 à mars 1889).

1882 Préface des *œuvres de M. de Molière* (éd. 1682), publ. avec des notes par G. Monval. - Paris, Jouaust, 1882.

1882 *Les Tombeaux de Molière et de La Fontaine*, par G. Monval. - Paris, impr. N. Texier, 10 pp. in-8°.

1885 *Nouvelle Collection Moliéresque*, publ. par G. Monval (vol. XIV-XVII, 1885-1890), à la suite du bibliophile Jacob (P. Lacroix, vol. I-XIII, 1879-1884). - Paris, Jouaust, 1879-1890. 17 vol. in-12).

1885 Recueil *sur la mort de Molière*, publ. avec une *notice* et des notes par G. Monval. - Paris, Jouaust, 1885, in-12 (XII-92 p.).
(Nouv. coll. Moliéresque, XVII).

1885 *Costumes de la Comédie-Française, XVII^e-XVIII^e s.* (Préface à), par G. Monval. - Paris, Lemonnyer, 1885, g. in-folio, 50 pl. en coul. gr. eauf., par A. Guillaumot fils, en un cart.

1886 *Tableau* chronologique des *Signatures de Molière* (dressé pour la Commission des Autographes de Molière)... - Paris, impr. de Noël Texier, 1886. In-8°, 8 pp. (tir. à part).

1887 *Le Laquais de Molière*, par G. Monval... - Paris, Tresse et Stock. P. in-8° carré, 141 p.

1887 *Lettres* au *Mercure sur Molière*, sa vie, ses œuvres et les Comédiens de son temps, publ. par une notice et des notes, par G. Monval. Paris, Jouaust, libr. des biblioph., 1887. In-12, XI-191 p.
(Nouv. coll. Mol., XIV).

1888 *Fêtes et spectacles donnés à Fontainebleau et au Monceau, en* 1772, par *Monval* (Georges-Hippolyte Mondain, dit). Relation publ. avec notes et append. par G. Mondain-Monval... - Fontainebleau, impr. de E. Bourges, 1888. In-8°.
(Extr. des Annales de la Soc. hist. archéol. du Gâtinais)

1888 *La Promenade de Saint-Cloud, par Gabriel Guéret* (1669), publ. avec une *notice* et des notes, par G. Monval. - Paris, Jouaust, libr. des biblioph., 1888. In-12, XVII-111 p.
(Nouv. coll. Mol., XVI).

1889 Une colonie de *Comédiens à Conflans Ste-Honorine au XVII^e s.* Pontoise..., In-8°, 14 pp.

1890 *Premier registre de La Thorillière* (1663-1664), publ. avec une *notice* et un index par G. Monval. - Paris, ibid., 1890. In-12, XV-107 p.
(Nouv. coll. Mol., XV).

1891 *Diderot* (*Denis*). *Le Neveu de Rameau*, satyre publ. pour la première fois *sur le manuscrit original autographe* (égaré depuis 117 ans, connu en France par une traduction de Gœthe, trad. elle-même en français par Brière en 1821), (découvert en 1891) et édité avec introduction et notes par *G. Monval*... accomp. d'une notice sur les premières éditions de l'ouvrage, et de la vie de Jean-François Rameau par Ed. Thoinan. - Paris, Plon, 1891. In-12, XXXII-235 p. (avec facs. pp. I et 174 du ms à la page XXXIII).
(A donné lieu à d'innombrables réimpression, de 1890 à 1958, dont celle de Louis Barthou en 1922).

1891 (1896) *Annotations* et Notices des 18 *dernières pièces de Molière* (de Dom Juan au Malade) par G. Monval. - Paris, Jouaust, in-12° (les douze premières étaient annotées par A. Vitu).
(Théâtre complet de Molière) (Les Pièces de Molière).

1891 *Dom Juan*, de Molière, com. en cinq a. (Palais-Royal, 15 fév. 1665), avec une *notice* et des *notes* par G. Monval. - Paris, Jouaust, libr. des biblioph., E. Flammarion, succ., 1891. In-12, XII-124 p., front. grav. de Champollion, d'après Louis Leloir.
(Les Pièces de Molière - 13).

1892 *Lettres de Adrienne Le Couvreur*, réunies pour la prem. fois et publ. avec notes, étude biogr., documents inédits, tirés des Archives de la Comédie, des minutiers de notaires et des papiers de la Bastille, par Georges Monval, archiviste de la Com.-Franç... - Paris, Plon, 1892. In-12, 303 p.
(Bibl. elzévirienne).

1892 *L'Amour médecin*, de Molière, com. en 3 a. (Versailles, 14 sept., Palais-Royal, 22 sept. 1665) avec une *notice* et des notes, par Georges Monval. - Paris, Jouaust, libr. des biblioph., E. Flammarion succ., 1892. In-12. Front. gr. de Champollion, d'après Louis Leloir.
(Les Pièces de Molière, 14).

1892 Documents inédits *sur les Champmeslé*, par G. Monval. - Paris, Bureaux de la Revue d'art dram., 1892. In-8°, 16 p.
(Extr. Rev. d'Art dram., 1[er] Nov. 1892).

1892 *Le Misanthrope*, de Molière, com. en 5 a. en v. (4 juin 1666) avec une *notice* et des notes par G. Monval. - Paris, Jouaust, Flammarion succ., 1892. In-12, XX-124 p. Front. gr. de Champollion, d'après Louis Leloir.
(Les Pièces de Molière, 15).

1892 *Le Médecin malgré lui*, de Molière, com. en 3 a. (6 août 1666) avec une *notice* et des notes de G. Monval. - Paris, ibid... In-12, VII-87 p. Front. id. .... id. ...
Les Pièces de Molière, 16).

1892 *Mélicerte*, de Molière, com. en 2 a. (2 déc. 1666), suivie de la *Pastorale Comique* (5 déc. 1666) avec une *notice* et des notes, par G. Monval. - Paris, ibid. In-12, VII-55 p. Front. id.
(Les Pièces de Molière, 17).

1892 *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, de Molière, com. en un a. (10 fév. 1667) avec une *notice* et des notes par G. Monval. - Paris, Jouaust, Flammarion succ., 1892. In-12, XI-47 p. Fr. gr. de Champollion, d'après Louis Leloir.
(Les Pièces de Molière, 18).

1893 *Le Théâtre à Rouen au XVII[e] s.* par G. Monval. - Issoudun, impr. de A. Gaignault, 1893. In-8°, 12 p.
(Extr. Revue d'Art dram. du 15-2-1893, tir. à part).

1893 *Amphitryon*, de Molière, com. en 3 a. en v. (15 janv. 1669) avec une *notice* et des notes par Georges Monval. - Paris, Jouaust, Flammarion succ., 1893. In-12, XI-112 p. Front. gr. de Champollion d'après Louis Leloir.
(Les Pièces de Molière, 19).

1893 *George Dandin ou le Mari confondu*, de Molière, com. en 3 a. (Versailles, 18 juil., Palais-Royal, 9 nov. 1668) avec une *notice* et des notes par G. Monval. - Paris, ibid.
(Les Pièces de Molière, 20).

1893 *L'Avare*, de Molière, com. en 5 a. (9 sept. 1668), avec une notice.. par G. Monval. - Paris, ibid. In-12, X-159 p.
(Les Pièces de Molière, 21).

1893 *Michel Baron* (1653-1729). - Paris, 1893. In-4°, 24 pp., portr. gr.

1894 *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, de Molière, com. en 5 a. en v. (1[re] repr. 5 août 1667, interdite, sans lendemain, autorisée et représentée le 5 fév. 1669), avec une *notice* et des notes, par G. Monval. - Paris, Jouaust, Flammarion succ., 1894. In-12, XX-140 p. Front. gr. de Champollion d'après Louis Leloir.
(Les Pièces de Molière, 22).

1894 *Monsieur de Pourceaugnac*, de Molière, com. en 3 a. (Chambord, 6 août 1669 - Palais-Royal, 15 nov. 1669), avec une *notice* et des notes par Georges Monval. - Paris, ibid. In-12, XIX-108 p.
(Les Pièces de Molière, 23).

1894 *Les Amants magnifiques*, de Molière, com. mêlée de musique et d'entrées de ballet (St-Germain-en-Laye, 4 févr. 1670), avec *notice* et notes par G. Monval. - Paris, Jouaust, ibid. In-12, XII-100 p.
XII-100 p.
(Les Pièces de Molière, 24).

1894 *Le Bourgeois gentilhomme*, de Molière, com.-ballet en cinq a. (Chambord, 14 oct. 1670) (P. Royal, 23 nov. 1670) avec *notice* et notes par G. Monval. - Paris, Jouaust, ibid. In-12, XIX-166 p.
(Les Pièces de Molière, 25).

1895 *Psyché*, de Molière, tragédie-ballet en cinq a., en v. (Tuileries, 17 janv., P.-Royal, 24 juill. 1671) avec une *notice* et des notes par G. Monval. - Paris, ibid. In-12, XXIII-115 p.
(Les Pièces de Molière, 26).

1895 *Les Fourberies de Scapin*, de Molière, com. en 3 a. (P.-Royal, 24 mai 1671) avec une *notice* et des notes par G. Monval. - Paris, ibid. In-12, XII-116 p.
(Les Pièces de Molière, 27).

1895 *La Comtesse d'Escarbagnas*, de Molière, com, en un a. (Saint-Germain-en-Laye, 2 déc. 1671; Palais-Royal, 8 juillet 1672) avec une *notice* et des notes par G. Monval. - Paris, ibid., id ... In-12, XV-48 p.
(Les Pièces de Molière, 28).

1895 *Les Femmes savantes*, de Molière, com. en 5 a. (P.-Royal, 11 mars 1672) avec *notice* et notes par G. Monval. - Paris, ibid. In-12, XXVII-123 pp.
(Les Pièces de Molière, 29).

1896 *Le Malade imaginaire*, de Molière, com. en trois a. (Palais-Royal, 10 févr. 1673), avec une *notice* et des notes par G. Monval. - Paris, Jouaust, Flammarion succ., 1896. In-12, XXI-182 p., front. gr. par Champollion, d'après Louis Leloir. - Paris, Jouaust, Flammarion succes.
(Les Pièces de Molière, 30).

1897 *Les Collections de la Comédie-Française*, par Georges Monval. Catalogue historique et raisonné... Préf. de Jules Claretie... - Paris, Soc. de prop. de livres d'art, 1897. In-4°, XVI-168 p., front., 30 pl. dont 6 héliogr. et 2 plans.

1897 *Chronologie moliéresque*, par Georges Monval. - Paris, Jouaust, libr. des bibliophiles, Flamarion succ., 1897. In-12, XII-280 p. Portr. front. gr. par Champollion d'après Mignard.

1898 Un Comédien bibliophile. *La bibliothèque de Baron*, par Georges Monval. - Paris, libr. Techener, 1898. In-8°, 16 p.
(Extr. du Bull. du Bibliophile, tir. à 40 ex.).

sd Un Comédien, *amateur d'art, Michel Baron* (1653-1729), par Georges Monval. - Paris, aux bureaux de l'Artiste. In-4°, 24 p., bandeau, init. orn. (avec front.-portr. de Courboin, d'après de Troy).

1899 Deux lettres de *Mademoiselle Clairon*... éd. par G. M..., extr. de l'Amateur d'autographes, 1899. - Paris, p. in-8°.

1899 Un poème oublié à la gloire d'*Adrienne Le Couvreur*. - Extr. de la Revue de Paris, 1er nov. 1899. - Paris, Chaix, in-8°, 15 pp.

1900 *Les Deux Dorfeuille*, par G. M..., extr. de l'Amateur d'autographes, 1900. - Paris, p. in-8°.

1900 *Souvenirs sur le Théâtre-Français* (1833-1837), de *Jouslin de La Salle*, annotés et publ. par G. Monval et le Comte Fleury. - Paris, Emile-Paul, 1900. In-8°, 122 p.

1900 *La Comédie-Française* de 1658 à 1900. - *Liste* alphabétique des *Sociétaires*, et biographique, avec signatures autogr. facs. pour chacun, *depuis Molière jusqu'à nos jours*, dressée par Georges Monval, archiviste du Théâtre-Français. - Paris, aux bureau de l'Amateur d'autographes, 1900. G. in-8°, X-134 p., illustré de 350 facs. de signatures (tiré à 300 ex.).

1901 *La Bussière* ou *La Buissière* ?... art. paru dans l'Amateur d'autographes... - Paris, 1901. In-8°.

1902 *La Pompe funèbre de Crébillon*, parue dans le Bulletin de la Sté de l'Histoire du Théâtre, n° 2 (février 1902). In-8°.

1902 Un Comédien nomade (Paul-Antoine Nolivos, dit *Laval*, puis *Saint-Cyr*) mort aux Invalides... - Paris, ibid., 1902.

1902 à 1908 Collaboration au Bulletin de la *Sté de l'Histoire du Théâtre*, revue trimestrielle (1[er] n° janv. 1902), publ. par Charles Schmid, édit. Président d'honneur : Henry Roujon; Président : Vict. Sardou; Membres fondateurs : H. Bouchot, H. de Curzon, P. Ginisty, Henry Lavedan, Henry Martin, Ch. Malherbe, G. Montorgueil, *G. Monval*, A. Pougin, C. Saint-Saëns, A. Soubies, J.-B. Weckerlin).

1908-1909 *Le Souffleur de l'Hôtel de Bourgogne*, premier historiographe de l'Acad. de Peinture (1624-1705) Saint-Georges (*Georges Guillet*, dit de), en coll. avec *Jean Monval*, arch. paléogr. - Extr. Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre, n° nov.-janv. 1908-1909 (pp. 39-61). - Paris, Ch. Schmid éd. In-8°.

1909 Marquise du Deffand. *Un portrait inédit de la Comtesse de Boufflers* découvert et publié avec la coll. de *Jean Monval*, arch. paléogr. - Coulommiers, 1909. In-8°, 14 pp.

sd *Bachaumont inédit*. Supplément aux Mémoires secrets pour les neuf derniers mois de 1767. - Paris, sd. In-12, de 45 pp.

Dates diverses: Nombreux articles et notices parus dans l'Amateur d'autographes, le Mercure, l'Intermédiaire, les Annales et le Figaro.

N. B. — Le Catalogue de la *Bibliothèque* de feu *G. Monval* (mise en vente les 15-17 juin 1911, chez Emile-Paul...) parut chez Emile-Paul et fils et Guillemin. - Paris, 1911. In-8°, 56 pp. (330 lots).

M. H.-M.

NOS EMISSIONS

PRESTIGE DU THÉATRE

LE TOUT-PARIS THEATRAL

1900-1914

(11 mai - 31 juillet 1960)

Le Comédien: René Clermont.

La Comédienne: Geneviève Page.

Sébastien, le Secrétaire: Léon Chancerel.

En visite: Jean-Jacques Bernard.

Jules Renard, *Le Plaisir de rompre* - Du *Pain de Ménage* à *La Bigote* - *Sous le règne des deux Henry* - Henry Bernstein - George de Porto-Riche et « Le Théâtre d'amour » - D'*Amoureuse* au *Marchand d'Estampes* - Maurice Donnay: du « Chat Noir » à *Amants* - Du « Théâtre d'Amour » au « Théâtre qui fait penser » - Les auteurs gais: Tristan Bernard - Retour à la grande tradition de la farce française: Georges Moinaux, dit Courteline.

Ont participé à ces émissions: MM. Pierre Bertin et Julien Bertheau.

Les textes de ces émissions peuvent être consultés à la Bibliothèque de la Société d'Histoire du Théâtre, 98, boulevard Kellermann, Paris-13 tous les jours (samedi et dimanche exceptés) de 14 h 30 à 18 h

---

NOTES et INFORMATIONS

L'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne

Un nouvel Institut d'études théâtrales, dont le conseil d'administration est placé sous la haute présidence du Recteur de l'Université de Paris, vient d'être créé à la Sorbonne. Il a pour premier but de coordonner et de développer les études relatives au théâtre et de rassembler des documents relatifs à ces études, ainsi que d'orienter les étudiants et les chercheurs vers les autres sources de documents. Cet Institut rassemble de nombreux professeurs de la Sorbonne de diverses spécialités, ainsi qu'un certain nombre de personnalités théâtrales. Il est administré par un comité de direction de cinq membres: le président en est M. Raymond Lebègue, Membre de l'Institut et collaborateur de notre revue. Le vice-président est M. Etienne Souriau, Membre de l'Institut, professeur d'Esthétique. M. Maurice Gravier, également collaborateur de notre revue et professeur en langues scandinaves, assure les fonctions de secrétaire. Les autres membres du comité sont M. Fort, professeur d'anglais et spécialiste du théâtre élisabéthain et M. Scherer, membre de notre Comité Directeur.

L'Institut d'études théâtrales a déjà organisé plusieurs conférences publiques suivies de débats. Elles ont porté sur les enseignements du théâtre étranger en France, sur Shakespeare, sur la Comedia dell'arte (notre président M. Léon Chancerel participait à ce débat) sur Brecht et sur Dürrenmatt.

Pour l'année scolaire 1960-1961 l'Institut d'études théâtrales ajoutera aux nombreux cours déjà donnés à la Sorbonne sur des questions de théâtre une série de conférences publiques qui auront lieu le mercredi à 17 heures à l'amphithéâtre Descartes. Le premier cycle de ces conférences qui occupera le premier trimestre portera sur les Romains dans le théâtre du 16e et du 17e siècle. Le deuxième cycle qui occupera les 2e et 3e trimestres présentera, avec le concours de divers animateurs des théâtres parisiens, des aspects de la mise en scène en Europe.

L'Association Charles DULLIN

Une Association Charles Dullin a été fondée sous la présidence d'Edmond de Linières, exécuteur testamentaire du grand animateur. Elle cherche à réunir tous ceux — auteurs, artistes, spectateurs — pour

qui l'œuvre de Dullin et son enseignement apparaissent exemplaires et toujours singulièrement vivants.

Au dixième anniversaire de la mort du fondateur de l'Atelier, le 11 décembre 1959, elle a pris l'initiative de lui faire rendre hommage sur les scènes, officielles et privées, de Paris et de province, où Dullin demeure présent en la personne de ceux qui ont collaboré avec lui ou qui ont été formés par lui. L'ampleur de cette manifestation a donné la mesure de la personnalité de Dullin dans le théâtre contemporain.

L'Association Charles Dullin a commencé la publication d'un bulletin semestriel (dont la couverture est due à André Masson); il présentera des textes de Dullin, des témoignages sur lui et toutes les informations relatives à l'activité de l'Association. Au sommaire du premier numéro : Alexandre Arnoux, P. A. Touchard, Lucien Arnaud et E. de Linières (1).

L'Association ouvre une souscription internationale pour l'érection d'un monument à Dullin dans la montagne de Savoie, proche de son village natal. La maquette est l'œuvre du sculpteur Adam qui fut pour Dullin le décorateur des « *Mouches* » de Jean-Paul Sartre. La première pierre a été posée le 26 juin 1960 à l'occasion des fêtes du centenaire du rattachement de la Savoie à la France.

Les demandes d'adhésion à l'Association doivent être adressées *au Secrétaire général, Paul-Louis MIGNON, 17, rue de la Pompe, Paris-16*e (Membre fondateur: 25 NF; Membre donateur: 50 NF; Membre actif: 10 NF; Elèves: 5 NF).

---

(1) Voir Bibliographie, R.H.T., 1960, 1.

The OSU Theatre Collection

Les membres de notre société désireux de recevoir *The OSU Theatre Collection Bulletin* sont invités à en adresser la demande à M. John McDowell, directeur de la collection. Nous prions M. McDowell d'agréer nos remerciements.

Expositions

Les Etudes Anglaises, le Groupe de Recherches sur le Théâtre et l'Institut Pédagogique National présentent jusqu'au mois de septembre une excellente exposition conçue par Jean Jacquot sous le titre *Mises en scène de Shakespeare et des élisabéthains en France, d'Antoine à nos jours*. Nous avons demandé à M. Grivelet d'en faire pour nous le compte rendu.

Livres et Revues

Etats-Unis

Elisabeth MAXFIELD MILLER.— **Molière and his homonym Louis de Mollier,** M. L. N. LXXIV, nº 7, nov. 1959, pp. 612-621.

Dans cet article documenté avec le plus grand soin, selon l'habitude de l'auteur, Mme Miller nous révèle pour la première fois, je crois, les détails de l'existence et de la carrière du musicien Louis de Mollier, contemporain et voisin à Paris de Molière avec qui il avait de lointaines connections de famille et qui fut assez fréquemment confondu avec lui — notamment par M. R. W. Baldner qui, dans un article de la M.L.N. de 1957 (LXXII, pp. 505-506), attribue faussement à notre Molière la représentation de chants et de danses offerte en 1656 à la reine Christine par Louis de Mollier et sa fille, sur quoi M. Baldner échafaude toute une théorie pour prouver qu'Armande était bien la fille de Molière. Les rapports du comédien et du musicien furent d'ailleurs assez étroits : tous deux notamment apparurent dans *Les Plaisirs de l'Ile enchantée* en 1664, tous deux collaborèrent avec Lully, et ils se rencontrèrent sans doute chez des amis communs comme Dassoucy et Scarron. Mais, si Molière était le pseudonyme de J. B. Poquelin, Mollier était bien le nom du musicien-danseur, et Mme Miller ne serait pas éloignée de croire, après Paul Lacroix, que Poquelin aurait emprunté à son aîné, déjà fort connu et en faveur à la cour en 1644, le pseudonyme qu'il a rendu célèbre depuis cette date.

PIERRE MÉLÈSE.

David I. GROSSVOGEL. **The Self-conscious Stage in modern French Drama.** New-York. Columbia University Press, 1958, in-16, 378 p.

Rien de plus difficile à traduire que le titre de ce volume: le mot *self-conscious* offre des interprétations subtilement diverses. Je ne saurais à vrai dire exprimer d'un mot la signification de ce titre; au moins celle du livre apparaît-elle évidente. Dans cette étude réfléchie et nourrie de faits, l'auteur, qui dirige à l'Université Harvard les études supérieures sur le théâtre français contemporain, cherche à définir un nouveau moyen d'interpréter le théâtre par rapport à l'esthétique de la scène. L'expérience du théâtre, dit-il, dépend de l'interrelation du spectateur et de l'acteur. Le terme de « spectateur » n'est que conventionnel, car le public doit réellement participer à l'action : « Dans l'acteur vivant, le spectateur trouve le prolongement de lui-

même qui permettra à sa réalité de pénétrer la fiction proposée par l'acteur en vue de la transmutation » — proposition dans laquelle on retrouve l'idée de « communion » chère à Louis Jouvet. Et c'est pourquoi, ajoute l'auteur, ni les marionnettes, ni la représentation cinématographique ne pourront satisfaire à cette idée, car le spectateur est alors contraint d'*imaginer* un personnage qui le représente, de « s'autohypnotiser »; seul l'acteur vivant sur la scène établit avec le spectateur vivant ce contact unique qu'est l'expérience dramatique. La traduction de « Théâtre de réciprocité » ou « d'identification » me semblerait ainsi la plus conforme au titre du volume.

Partant de ces principes, l'auteur étudie dans le théâtre contemporain les différentes méthodes par lesquelles ceux qu'il juge les plus représentatifs ont tenté d'atteindre le public, de l'entraîner en eux-mêmes, de provoquer la communion souhaitée. Trois grandes parties: la première dans laquelle sont successivement passées en revue « les Enfants terribles », Jarry, Apollinaire, Cocteau, puis les « intellectuels », Giraudoux, Claudel, Sartre, enfin Anouilh; la seconde consacrée au « Courant belge » où le rire semble grincer, Crommelynck et Ghelderolde; la troisième, plus sommaire, à l'avant-garde, Ionesco, Adamov, Beckett. Chacune de ces études prouve une connaissance approfondie de l'œuvre de chacun de ces auteurs et ouvre des horizons nouveaux sur des sujets déjà maintes fois traités. M. Grossvogel s'efforce en particulier de montrer comment le type des pièces produites par les auteurs en question répond, chacun dans son genre, à la nature du public contemporain, et il analyse les composants essentiels des œuvres et du public à une époque donnée. Une bibliographie soigneuse des auteurs cités (avec lieu et date de représentation et de publication) et une bibliographie générale témoignent du soin avec lequel fut composé ce livre d'un réel intérêt, bien qu'on ne puisse toujours souscrire aux jugements du critique.

PIERRE MÉLÈSE.

France

Les Ames mortes, quinze tableaux, d'après N. GOGOL, par Arthur ADAMOV, Théâtre Populaire, nº 32, 1958 et GALLIMARD, Le Manteau d'arlequin, 1960, 228 p.

L'œuvre romanesque de Gogol, construite en épisodes, dialogues et situations baroques d'un effet dramatique sûr, se prête admirablement aux adaptations. C'est par dizaines et centaines de variantes que ses récits et nouvelles ont été adaptés. Il en va de même pour *les Ames mortes* qui se laissent facilement découper en scènes, grâce à la succession des visites que le héros rend à divers personnages, pour la plupart propriétaires fonciers susceptibles de lui vendre l'étrange denrée qu'il recherche. Toutefois une première difficulté se présente à l'adaptateur : il s'agit de faire entendre au public en quoi consiste le trafic, point de départ de l'intrigue. Le sujet, emprunté aux mœurs russes des années 1830, est à peine plus compréhensible pour le jeune spectateur soviétique que pour le spectateur français.

Escroc de bonne présentation et de manières agréables, le héros — Tchitchikov — parcourt la province russe en quête d' « âmes mortes », ce mot « âmes » étant le terme administratif qui, en Russie, désignait les serfs. Pour établir l'impôt de la capitation, les serfs étaient portés sur des états révisés seulement de loin en loin, de sorte

que dans l'intervalle des révisions, les seigneurs étaient obligés de payer la taille sur les morts qui figuraient encore sur les listes comme s'ils étaient en vie. Il est donc facile à Tchitchikov de démontrer aux propriétaires que leur intérêt est de se débarrasser des « âmes mortes » en les lui vendant. Mais qu'en fera-t-il, lui ? A cette question que lui posent les vendeurs éventuels ahuris, Tchitchikov donne des réponses diverses et évasives. Gogol laisse à peine entrevoir en quoi consiste son stratagème. M. Adamov, lui aussi, a reculé l'explication le plus longtemps possible.

Ce ne fut pas l'avis de Mikhaïl Boulgakov qui fit, en 1932, l'adaptation des *Ames mortes* pour le Théâtre d'Art de Moscou. D'accord avec Stanislavski, metteur en scène, Boulgakov tint à éclaircir d'emblée l'énigme, qui n'en avait pas été une pour les premiers lecteurs de Gogol, afin de poser l'accent sur l'action proprement dite. Cédant au besoin de grossir le sujet, ce qu'exige l'optique scénique, surtout lorsque le sujet est désuet, Boulgakov fit précéder la pièce d'un prologue : dans un bistrot de la capitale, Tchitchikov, qui n'est encore qu'un petit démarcheur en d'obscures combinaisons, harcèle un fonctionnaire du Conseil de tutelle des biens immobiliers et animés (les serfs). A force de pots de vin, il le persuade d'activer la mise en gage au Conseil d'une piteuse propriété foncière.

Tchitchikov. — Seulement, voyez-vous, il y a là une certaine circonstance : la moitié des paysans sont morts. Comment faire pour ne pas avoir d'ennuis un jour ?

Le fonctionnaire (éclate de rire). — En voilà un domaine. Non seulement il est en ruines ,mais il ne compte plus de paysans.

Tchitchikov. — C'est que...

Le fonctionnaire. — Bon, écoutez-moi : est-ce que ces paysans figurent toujours sur les états comme vivants ?

Tchitchikov. — Comme vivants ?

Le fonctionnaire. — Eh bien, n'ayez pas peur ; l'un meurt, un autre naît, tout peut servir... Du moment qu'ils figurent sur les états comme étant en vie, c'est qu'ils le sont.

Tchitchikov. — Tiens, tiens...

Le fonctionnaire. — Vous dites ?

Tchitchikov. — Rien.

Le fonctionnaire. — Ça vaut mieux. Faites donc votre demande. (*Il sort*).

Tchitchikov. — Imbécile que je suis!... Je m'esquinte, je cherche, et j'ai la solution sous la main! Il suffit d'acheter un millier de ces âmes qui ne sont pas encore rayées des états, et de les engager au Conseil à deux cents roubles pièce, et le tour est joué! Mille âmes, ça représente tout de suite un capital de deux cent mille roubles!...

Le spectateur voit ainsi naître l'idée de l'escroquerie et pourra d'autant mieux suivre l'action. Stanislavski savait bien que toute adaptation d'un chef-d'œuvre est nécessairement inférieure à son modèle, aussi attribuait-il dans ses spectacles le plus grand rôle au metteur en scène. « Au lieu, disait-il, d'introduire dans cette pièce imparfaite des ornements extérieurs qui distraient le spectateur de l'essentiel, le metteur en scène consolidera, au contraire, la ligne d'action. Ainsi, que faire de Tchitchikov pour éviter la monotone répétition de ses arrivées et de ses conversations, toujours sur le même thème ? On le fera en montrant comment, au hasard d'une allusion, il conçoit le projet d'acquérir des âmes mortes, puis comment, en une ligne continue, ce projet s'élargit, s'amplifie et atteint son apogée pour s'écrouler totalement soudain ».

Cela signifierait que l'intérêt est porté, non sur l'intrigue, mais

sur la manière de Tchitchikov de circonvenir ses interlocuteurs, jeu auquel participe le spectateur complice.

Sans adopter ce point de vue, M. Adamov suit de près Gogol (1). Il combine habilement divers passages des deux parties du roman et étoffe les dialogues en demeurant toujours dans l'esprit de l'auteur, sauf dans l'incompréhensible substitution d'un protopope à un marchand. Aurait-il sacrifié à la propagande anti-religieuse ? Mais seul le spectacle montrera si ce texte est en mesure d'entraîner l'adhésion du spectateur à cette bouffonnerie kafkienne, chaotique et poétique. *Les Ames mortes* ne sont pas très éloignées du *Château* qui ne fut pas goûté du public, bien qu'admirablement mis en scène par Jean-Louis Barrault.

Si nous pouvons reprocher quelque chose à M. Adamov, c'est de n'avoir rien mis dans son texte de la poésie gogolienne, bien qu'il prétende le contraire dans sa brève préface. Il commence par se déclarer ennemi des adaptations de romans et se trouve une excuse — assez paradoxale — dans le fait que les *Ames mortes* n'en sont pas un. Bien sûr, Gogol a sous-titré son œuvre « poème ». Encore ne faut-il pas prendre ce mot au pied de la lettre (2). D'ailleurs, en quoi est-il moins « aberrant » (le mot est de M. Adamov) d'adapter un poème plutôt qu'un roman ? Mais s'il insiste sur le côté poétique de l'œuvre, M. Adamov n'a rien laissé voir dans son texte de ce qui eût justifié le sous-titre : le style ample et rythmé et le vocabulaire intraduisible de Gogol dans lesquels s'inscrivent de la façon la plus naturelle des morceaux lyriques, véritables poèmes en prose. Les 15 tableaux de M. Adamov rendent fidèlement l'aspect réaliste et satirique de l'œuvre, mais c'est sa partie la plus facile à adapter. Si, comme il le croit, il a fait sortir sa pièce du cadre romanesque, il ne l'a fait que dans ses indications scéniques. Avant le premier tableau, « *un écran s'éclaire. Sur l'écran, la britchka — ou troïka — de Tchitchikov qui roule. Bruit des grelots, bruit des roues, galop des chevaux, de plus en plus proche. Claquement du fouet* ». L'image réapparaît à la fin de la pièce. L'obscurcissement, le roulement de la voiture (pourquoi imposer le mot désuet de *britchka* ?), le tintement des grelots et la musique se répètent entre les tableaux indiquant tantôt les déplacements de Tchitchikov et tantôt le chaos administratif. Le procédé peut être suggestif, mais que donnera-t-il répété seize fois ?

L'effet poétique de cet encadrement et le rendu de l'atmosphère gogolienne dépendront du metteur en scène.

NINA GOURFINKEL.

Italie

FRANCO COLOGNI. — **La fortuna del teatro di Ugo Betti.** Brescia, Morcelliana, 1959. 165 p.

Grâce à une méthode rigoureuse mise au service d'une conscience exemplaire, M. Cologni a dressé un répertoire bibliographique d'une

(1) Parfois même de trop près. Ainsi, il conserve (tableau 8) le passage sur Elisabeth Vorobeï masculinisée, bien qu'en français il perde et sa cocasserie phonétique et son sens : le spectateur devrait savoir que seuls les hommes étaient portés sur les états des serfs.

(2) A l'époque de la création des *Ames mortes* (1842), le roman russe n'existait pas, il n'en existait donc pas de définition précise. Gogol, qui justement inaugurait un nouveau genre, expliquait son titre très simplement : « ...J'écris quelque chose qui n'est ni un roman ni une nouvelle mais qui est très long... ».

grande richesse consacré au théâtre de Betti. La première partie renferme une brève notice sur sa vie et la liste complète de ses œuvres : poèmes, nouvelles, essais, scénarios pour le cinéma, conférences prononcées à la radio, pièces de théâtre (pour ces dernières la date de composition est soigneusement distinguée de la date de publication et de représentation). La deuxième partie comporte une bibliographie générale des ouvrages, des essais et des articles publiés sur le dramaturge italien ; un triple astérisque signale à l'attention du lecteur les plus importants d'entre eux. La troisième partie est de loin la plus considérable, chaque représentation étant l'objet d'une demi-douzaine de fiches : résumé de la pièce, indications bibliographiques, extraits des principaux articles critiques, renseignements concernant les villes et les théâtres où chaque œuvre a été jouée en Italie et à l'étranger avec la date respective, le nom de la troupe, les journaux et les revues qui ont publié des photographies de la mise en scène, des costumes ou des interprètes, les articles des courriéristes et des critiques, éventuellement les adaptations radiophoniques.

Il est bien évident que M. Cologni n'a pu mener à bien cette vaste enquête poursuivie dans dix-sept pays d'Europe et d'Amérique qu'avec le concours des directeurs de théâtre, des metteurs en scène, des acteurs, des critiques, des professeurs qui, à des titres divers, se sont intéressés à l'œuvre de Betti ; la France, où a eu lieu le « baptême » international de ce dernier, est représentée en particulier par les noms du regretté H. Bédarida, de MM. P. Abram, L. Chancerel et J. Nepveu-Degas.

M. Cologni semble, dans son avant-propos, s'excuser de n'avoir fait œuvre que d'informateur, d'historien qui se contente de recueillir des documents. C'est faire preuve de trop de modestie. Un répertoire bibliographique de ce genre sera un indispensable instrument de travail pour qui, prenant le relais de Mme R. Lelièvre, étudiera l'histoire du théâtre italien en France après 1940 ou pour le critique qui cherchera à saisir dans leur vérité éternelle les créations que l'actualité soumet pêle-mêle à l'attention du chroniqueur : au critique incombera la tâche de se demander si l'auteur a réussi dans son entreprise de rendre apparente sa nature intime, si la transmission s'établit entre le dramaturge et le spectateur, si le tragique de Betti, enfin, réside dans une condition humaine prisonnière d'un désespoir sans issue ou s'il se nourrit néanmoins d'espérance.

CL. MARGUERON.

U. R. S. S.

G. BOIADJIEV. — **Le Paris théâtral d'aujourd'hui.** Ed. d'Etat " Art ". Moscou, 1960, 132 pages.

Professeur d'histoire du théâtre occidental et moliériste distingué, M. Grigori Boïadjiev a fait, au début de 1959, la tournée des théâtres parisiens. Ses impressions nous intéressent doublement ; elles émanent d'un spectateur hautement qualifié qui est, en outre, un spectateur soviétique. C'est la première fois, semble-t-il, qu'il nous est permis de prendre connaissance de cette optique particulière, exposée avec compétence et sincérité.

M. Boïadjiev a sans doute mis quelque malice à choisir comme devise de son étude celle-là même qu'arbore la couverture de la présente revue : « *Ce sont miroirs publics...* ». Il lui suffit dès lors d'un léger coup de pouce pour infléchir ses jugements dans le sens sociologique,

cher a la critique russe. En effet, ayant raté « le clou de la saison »: *La Vie parisienne*, montée par Jean-Louis Barrault, M. Boïadjiev se tourne vers le spectacle de la vie telle qu'elle s'offre à lui dans la rue, par cette belle soirée hivernale. Il regrette que sa sympathie, son admiration, le plaisir de voir tant de belles choses, soient assombris par certains aspects rédhibitoires du paysage capitaliste : les vitrines sont alléchantes, mais que les prix sont élevés! Les passants semblent vifs et joyeux, mais il y a, aux coins des rues, trop de jeunes femmes, immobilisées dans l'attente... Les lumières des Champs-Élysées éblouissent, mais il en coûte 6.000 francs pour entrer au Lido! Certes, ce n'est pas un obstacle pour « la foule opulente, parée et bruyante, qui y afflue, excitée par les panneaux publicitaires représentant un troupeau de femmes nues dont les jambes haut levées promettent les plaisirs suprêmes ». D'ailleurs, gentiment, M. Boïadjiev veut croire que cette foule est composée surtout de Britanniques et d'Américains... Il parvient heureusement à reposer son regard sur le travail d'un colleur d'affiches, vigoureux et habile: « Cet ouvrier possède plus que l'or — il a des mains d'or ».

L'analyse de l'*Officiel des spectacles* est prétexte d'une méditation intitulée: *Titres romantiques et réalités*. A part les théâtres proprement dits, les music-halls et les cabarets, le voyageur soviétique est choqué de découvrir dans les pages du guide, à côté de restaurants aux numéros théâtralisés, « *le programme* de 18 églises qui, dit-il, *donnent* des messes de minuit ». On sent qu'il est scandalisé de voir voisiner Notre-Dame (qui, à travers Victor Hugo, un des best-sellers de l'édition de l'Union soviétique, jouit auprès de son public de la plus grande vénération) avec des revues de *strip-tease*.

Il y a à Paris, note M. Boïadjiev, plus de 50 théâtres dramatiques, mais seules les trois scènes nationales présentent un répertoire alterné, de sorte que, celles-ci mises à part, la saison de Paris ne comporte pas plus d'une cinquantaine de spectacles. A Moscou, chaque théâtre produit 12 à 15 pièces au cours de la saison, si bien que le nombre total des spectacles est sensiblement plus élevé, quoique les théâtres ne soient pas plus de 30.

Quels sont les spectacles parisiens ? *Deux sur une balançoire, La bagatelle, La belle de Cadix, De quoi rêvent les maris, Chérie noire, Déshabillez-vous, madame...* Les titres sont assez suggestifs pour trahir « cette bacchanale de sujets sexuels qui ont une même source — le relâchement des mœurs de la société bourgeoise d'aujourd'hui et son indigne attitude à l'égard de la femme, attitude que, au lieu de la combattre, l'art ne fait que répandre et affirmer ». (Heureusement, le titre: *Le sexe et le néant* ne figurait pas encore sur les affiches de la saison passée!). Les thèmes érotiques ne sont pas seulement l'apanage de la comédie. Roussin, Edouard Bourdet, O'Brien, etc... cultivent la sensualité freudienne dramatisée.

Un autre genre très répandu est celui des pièces policières: « La pécheresse et le criminel sont les principaux personnages de la dramaturgie du boulevard, et cette époque ne leur demande même pas de repentir ». Cela n'exclut nullement le drame religieux. Au contraire, et c'est sur le tréteau où triomphe Offenbach qu'on érige la statue de la Vierge claudélienne et qu'on prêche la morale ascétique. « La dramaturgie mystico-religieuse et le groupe de pièces familiales mélodramatiques constituent la seconde dominante du répertoire parisien ». C'est le Grand Guignol qui a révélé à M. Boïadjiev cette coexistence hybride. Il sait parfaitement à quel niveau se place cet établissement, mais il lui trouve « un intérêt clinique », car, ici, on ne prend même pas la peine de recourir à une forme raffinée pour camoufler la marchandise. « Dans ce théâtre, situé dans un quartier qui lui convient, j'ai, pour la première fois de ma vie, assisté à une séance de dépravation du public ».

De façon générale, le citoyen soviétique est frappé par la vétusté, l'exiguité et le manque de confort des bâtiments théâtraux. Les rideaux archaïques aux draperies peintes en trompe-l'œil, l'aigre sonnerie interminable, le pourboire à l'ouvreuse, le fait de ne pas enlever son manteau ou de le garder sur les genoux lui apparaissent comme autant d'indices d'un manque de respect pour le théâtre.

M. Boïadjiev espère se purifier de ces tristes impressions des « bas-fonds dramatiques de Paris » au saint des saints qu'est, pour son âme de moliériste, le Théâtre-Français. Le 15 janvier 1959, il y entre pieusement pour assister au 337' « Hommage à Molière ». Hélas! quelle n'est pas son horreur d'entendre Anouilh proclamer que le seul héros de Molière digne d'être pris au sérieux est Dom Juan! Il écrit: « Ce représentant de la Maison de Molière a-t-il ré.échi à ce qu'il disait en plaçant Alceste au niveau de Tartuffe, en déclarant Dom Juan l'unique personnage positif de Molière » et en préconisant une « insouciante et gaillarde » interprétation de ses œuvres ? « Comment le Théâtre a-t-il pu souscrire à cette déclaration qui relègue Molière au rang d'un auteur indifférent à la lutte sociale et capable seulement d'offrir des spectacles divertissants ? Cette insouciance n'a-t-elle pas son origine dans le fait que, lors des mises en scène de ses comédies, le Théâtre ne tient pas compte des grandes idées de son auteur ? Déjà, au temps de la tournée de la Comédie-Française à Moscou, tout en prisant le jeu coloré de Jean Yonnel et de Béatrice Bretty, nous écrivions à propos de *Tartuffe*: La conception morale de ce spectacle est un exemple éloquent du rétrécissement de la portée artistique d'une œuvre classique, conséquence d'une sous-estimation de la valeur sociale de l'art... ».

Hélas! à Paris, M. Boïadjiev ne retrouve pas non plus *son* Molière. Il ne peut accepter la transformation en simple farce du *Malade imaginaire* (« monstre social ») ni du *Médecin malgré lui* (« le Théâtre a mis en sourdine la comédie des mœurs et renoncé au thème social que l'auteur a pourtant indiqué, bien que faiblement »).

Et il ne peut que se désoler devant un Alceste devenu un égoïste étroit, alors que « sur la scène, il est, au nom d'une idée, le premier militant conscient, un cœur ardent et passionné, un esprit incisif et impitoyable, intérieurement prêt à se jeter dans l'activité sociale... Le Théâtre n'a pas su ou voulu discerner la perspective sociale de cette figure, aussi le conflit Alceste-Philinte, substance de la pièce, se trouve escamoté. Or, Philinte est le porte-parole de ce que Molière hait le plus: le compromis et la modération... Le Théâtre-Français ne sent pas que Molière parlera à pleine voix du haut de la scène contemporaine le jour où il lui sera restitué enfin le rôle du créateur de *Tartuffe* et du *Misanthrope*, rôle d'un combattant passionné contre le mal qui règne dans le monde. »

Aussi, conclut tristement l'auteur, c'est dans les vaudevilles de Labiche que la Comédie-Française remporte ses plus grands succès.

La scène parisienne la plus proche du cœur de notre critique est le T.N.P., « vaste *combinat* de culture, excellemment organisé », et dont il apprécie le public chaleureux et unanime. Mais, s'il a infiniment aimé le lyrisme et la poésie des *Caprices de Marianne* (encore avec Gérard Philipe), il s'élève une fois de plus contre l'interprétation « gaillarde » de *L'Ecole des femmes*, mise en scène par Georges Wilson.

On comprend que, parmi les autres spectacles, M. Boïadjiev ait été attiré par les mimes de Marcel Marceau, en particulier par *Le Manteau*, adapté de Gogol, avec son sens aigu de l'humanité souffrante. Il prodigue aussi de vifs éloges à *l'Œuf*, de Félicien Marceau, mis en scène par André Barsacq, et aux *Douze hommes en colère*, montés à la Gaîté-Montparnasse par Michel Vitold. Enfin, son approbation va à « la pièce antifasciste populaire »: *Le journal d'Anne Frank*, également connue en Russie.

Malheureusement, constate le critique, « l'américanisation » du

théâtre français ne s'en tient pas à l'emprunt de pièces telles que ces deux dernières. Ainsi, l'excellent acteur qu'est Jacques Fabbri, « supérieurement doué pour la farce démocratique », perd ses forces et son talent à jouer « une vulgaire farce militariste américaine: *Sergent, je vous aime* ».

Quant à ce que l'*Officiel des spectacles* désigne comme « l'avant-garde classique » — les pièces de Ionesco —, l'emploi abusif du mot « classique » l'horrifie: il n'y voit que « formalisme » prétentieux et absurde : « Le but de Ionesco est d'arracher l'homme à la vie moderne, de le distraire de la lutte, de tuer en lui le principe social et la raison, pour le laisser, solitaire, piteux et désemparé, en proie à ses instincts. Ionesco hait l'art, parce que l'art, vivant d'idées et de vérité, est le grand éducateur spirituel des masses ». Pour M. Boïadjiev, cette « avant-garde » qui se complaît dans le cynique, l'absurde et l'irrationnel, rejoint « les bas-fonds théâtraux du Grand Guignol ».

Il faut au critique une promenade réconfortante dans les quartiers populaires illustrés par la *Porte des Lilas*, de René Clair, pour reprendre sa confiance « dans le front progressiste du théâtre français », certes, encore entaché d'individualisme, mais ouvert à l'avenir et conscient de « la loi universelle selon laquelle la valeur esthétique du spectacle est à la mesure de son idéal social ».

NINA GOURFINKEL.

Musique et Danse

GERTY COLIN. — **Le destin de Cosima,** Paris, Robert Laffond, 1959, 570 p.

Lorsqu'elle atteint un tel degré de paroxysme, l'œuvre du « créateur » et sa vie ne font qu'un. Je ne crois pas qu'il soit possible de mieux ressusciter les vies ardentes de Listz et de Wagner, ainsi que celles de leurs femmes et maîtresses, que ne l'a fait Gerty Colin.

Les propos qu'elle met dans la bouche de ses héros, aux différents âges de leur existence, sont-ils ceux qu'ils ont prononcés ? Qu'importe, puisque reflétant psychologiquement les tourments de leur âme, ils « sonnent toujours juste »!

Démesure, exaltation de l'époque romantique ? Peu nous chaut. Tous croyaient à leur personnage, mais avec quelle noblesse, quelle grandeur, quelle élévation... au point que le sublime semblait leur pâture quotidienne.

ANDRÉ BOLL.

Maurice ROCHE. — **Monteverdi.** Paris, Le Seuil, 1959, 192 p., nomb. illustr.

Ce Monteverdi de Maurice Roche (n° 12 de la collection « Solfèges »), est un complément indispensable à la récente étude de Maurice Leroux consacrée au même compositeur (Edit. le Coudrier, 1951). En effet son auteur — fidèle en cela à l'esprit de la collection — ressuscite particulièrement le climat de cette fin du XVI[e] siècle en Italie et qui est celui dans lequel est né, s'est développé et épanoui un des plus étonnants génies de l'art musical.

Tout ce qui concerne la transformation de l'art du madrigal en art de théâtre s'y trouve parfaitement explicité. Et une fois de plus

l'iconographie a été l'objet de soins attentifs : choix de documents d'époque (portraits et tableaux), d'instruments anciens, de belles photos mais, pour ainsi dire sans aucune scène de représentation théâtrale, ce qui est regrettable.

Michel-Rotislav HOFMANN. — **Histoire de la Musique.** (Edt. A. Lefebre, 280 p., 1959).

Les livres sur « L'Histoire de la musique « ne se comptent plus... Les « nouveaux venus » n'ont désormais de valeur que par l'esprit de synthèse qui les anime. A cet égard le livre d'Hofmann est précieux ; il est concis sans sécheresse, documenté sans pédantisme, passionné avec éclectisme. En outre son édition en est particulièrement soignée.

A. B.

Bibliographie

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques,
b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. BIOGRAPHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre scolaire et universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) Genres,
b) Personnages
c) Thèmes.

VI. VARIA

ABRÉVIATIONS [1]

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
* **A.P.** — Arbeitsgemeinchaft für das Puppenspiel.
* **A.S.** — Avant-Scène [Paris].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo].
* **B.** — Bref [Paris].
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
B. H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
B.W.L.C.S. — Bulletin Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.P.C.** — Cahiers Paul Claudel [Paris].
* **C.R.** — Cahiers Raciniens [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Drama [Londres].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.C.** — Etudes Classiques [Namur].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
Hbl.— Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
H. At. — Het amateurtoneel.
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
H.R. — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.**— Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
K.K.K.— Kroniek van Kunst en Kultuur [Amsterdam].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Modern Language Quarterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.S.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The Puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.**— La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R. Th.** — Recherches théâtrales.
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **R.V.** — Rendez-vous des Théâtres du Monde [Paris],

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Bd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

* **S.** — Sipario [Milan]
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
Sh.Q. — Shakespeare Quarterly [NewYork].
Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].
S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].
* **T.** — Teatr [Varsovie].
Te. — Teatrul [Bucarest].
* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
* **T.D.R.** — The Tulane Drama Review.
* **T.H.** — Théâtre en Hongrie [Budapest].
* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].
* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].
* **Th. P.** — Théâtre en Pologne [Varsovie].
* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].
* **Tp.** — Teatp [Moscou].
* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
* **T.Z.** — Theater der Zeit [Berlin].
U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].
Vbl. — Vasabladet [Vasa].
V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].
Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par Rose Marie Moudouès *avec la collaboration de :* René Thomas Coèle *(France)*. France Fauny-Anders *(Etats-Unis)*, Ferenc Hont *(Hongrie)*, Bartolomé Olsina *(Espagne) et les Membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle :* R. Berx *(Belgique)*, Kirsten Kirboe *(Danemark)*. D. Diederichsen *(Allemagne)*. Miss Moore *(Grande-Bretagne)*.

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

794. *Annuaire général du spectacle en Belgique.* Ed. 1959-60, Bruxelles, Editions de l'Epoque.

795. *Danse, musique, théâtre en Belgique* 1960, *annuaire.* Bruxelles, Ed. Arto.

796. *Répertoire des lettres de George Sand* (N^os^ 703 à 1153, février 1838/août 1930). **R.H.L.**, 1959, N° 4.

797. *Table analytique de la revue Théâtre Populaire.* N^os^ 1 à 34 (mai-juin 1953 au 2^e^ trimestre 1959). **T.P.**, N° 36, 1959, N° 37, 1960.

798. FARBER (M.). — *Bibliographie zu Heinz Kindermann und Margret Dietrich* « 300 *Jahre Osterreichisches Bühnenbild* ». **M.K.**, 1959, N° 2.

799. WEBER (J. R.). — *Bibliographie générale sur la Radio-Télévision.* **C.E.R.T.** N^os^ 22-23-24, 1959.

Voir aussi N° 1193.

II

CATALOGUES

800. *Essex County Library Drama Catalogue.*, Chelmsford, Essex Education Committee, 1959, 171 p.

801. BATUSIC (S.). — *Comment cataloguer les affiches de théâtre.* Paris, F.I.A.B., Section Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle, plaq. ronéot., 1960.

802. GITEAU (Cécile), VEINSTEIN (André). — *Code de références et de catalogage de l'iconographie théâtrale.* Paris, Bibl. et Musées des Arts du Spectacle, 1960, plaq. ronéot., 34 p.

803. HERGESIC (B.). — *Projet de règlement des échanges internationaux entre les Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle.* Paris, F.I.A.B., Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle, plaq. ronéot, 1960.

804. THIENEN (Fr. van). — *Het Toneelmuseum in een nieuw tehuis.* **H.T.**, 1959, 3.

Le Musée du Théâtre à Amsterdam.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

805. BARNES (K. R.). — *Welcome good friends.* Edited by Phyllis HARTNOLL. London, Peter Davies, 1959, 237 p.

806. BRECHT (B.). — *Popolarità e realismo* (con una nota di Paolo CHIARINI). L'Europa Letteraria [Roma] 1960, N° 1.

807. CHENEY (S.). — *The theatre.* London, Vision Press, 1959, 592 p.

808. COPEAU (J.). — *Le Théâtre Populaire.* **T.P.**, N° 36, 1959.

Texte paru en plaquette aux Presses Universitaires de France en 1941.

809. OLTY (M.). — *L'influence du neoréalisme sur l'art dramatique en Hongrie.* Bianco e Nero, Roma, juil., 1959.

810. OTTO (W.). — *Die zeitgenossische oper.* **T.Z.**, 1959, N° 12.

811. HELL (Victor). — *Esthétique et philosophie de l'art : éléments d'une théorie classique d'après la correspondance de Schiller.* **E.G.**, 1959, N° 4.

812. TERZAKIS (A.). — *L'art dramatique.* Théâtre grec (Athènes), fasc. 9, 1957 [en grec].

b) Le théâtre et la vie politique et sociale - Le public

813. *Les amis du Théâtre Populaire d'Avignon.* Théâtre [Marseille], N° 1, 1959.

814. ALTERESCU (S.). — *La conception matérialiste dans la nouvelle dramaturgie historique roumaine.* Studii si cercetari de Istoria Artei, 1959, N° 1.

815. BAJINI (S.). — *Noi, la società e il teatro.* **Palsc.**, N° 75, 1959.

816. BOURGUET (G.). — *Entretien comédien-public avec Alain Cuny. Le comédien et la vie.* Théâtre [Marseille], N° 1, 1959.

817. DARCANTE (Jean). — *Le théâtre, service semi-public?* Le Monde, 3 mai 1960.

818. HOFMAN (H.). — *Der Saal wurde zum Partner.* **T.Z.**, 1959, N° 12.

819. KAS (A.). — *Armée et Théâtre.* Théâtre Grec [Athènes]. Fasc. 3, 1957 [en grec].

820. GROENMAN (Prof. Dr Sj.). — *Het amateurtoneel in onze tijd.* **H.At.**, juillet/août 1959.

Les recherches sociologiques dans les groupes d'amateurs.

821. MUGLER (Frederic). — *A propos de la Comédie de Provence.* Rencontres [Carpentras], N° 10, octobre 1959.

Recherche d'une collaboration entre l'Association pour la Culture par le Théâtre et les Arts (ACTA), dont le premier élément actif s'est constitué à Grenoble, et les missions du Centre dramatique du Sud-Est. Enseignements des sondages parmi le public assidu aux représentations.

822. SKWARCZYNSKA (S.). — *U zrodla nowatorskiego temater « Nie-Boskiej Komedii ».* **Pa.T.**, 1959, N°s 1, 2, 3.

La Comédie non divine de KRASINSKY, *transposition de la révolution sociale européenne de* 1830.

823. TOUCHARD (Pierre-Aimé). — *Rodages.* Le Monde, 17 novembre 1959.

Chronique consacrée à la réorganisation théâtrale en cours, à la renaissance de la tragédie conditionnée par un renouvellement de l'architecture des salles.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

ALLEMAGNE

824. *Stadttheater Basel,* 1834-1934-1959. Basel, Pharos-Verlag, 1959, in-8°, 199 p.

825. CHIARINI (Paolo). — *Il teatro tedesco espressionista.* Bologna, Cappelli « Documenti di teatro », vol. III, 1959, in-16, 144 p.

826. LINZER (Martin). — *Was die Berliner Sprechbühnen zeigten.* **T.Z.**, 1959, N° 12.

827. MARQUARDT (M.). — *Das is erst der Anfang.* Ibid.

828. PANDOLFI (Vito). — *I giorni dell' urlo. Il teatro espressionista.* **S.**, N° 164, 1959.

829. WILLETT (J.). — *The theatre of Bertolt Brecht : a study from eight aspects.* London, Methuen, 1959, 272 p., illus.

CHINE

830. KRAUSS (H.). — *Der grosse Sprung unseres grossen Bruders. Anmerkungen zur chinesischen Theaterkunst.* **T.Z.**, 1959, N° 11.

ETATS-UNIS

831. BRANDON (H.). — *Aspects du théâtre américain.* Le Soir [Bruxelles], 26 et 27-4-60.

832. HEWITT (B. W.). — *Theatre U.S.A.* (1668 *to* 1957). New York, Max Grow Hill, 1959, 528 p., bibliogr.

833. PLORITIS (M.). — *Le théâtre américain.* Néa Hestia, fasc. 723, 1957 [en grec].

834. PRATSIKAS (G.). — *Les petits théâtres des Etats-Unis.* Ibid., fasc. 730, 1957.

FINLANDE

835. NICOLAJ (A.). — *Non andate a parlare di crisi in Finlandia.* **I.D.**, N° 277, 1959.

FRANCE

836. 1945-1960. *Quinze ans au Grenier de Toulouse.* Toulouse, Grenier de Toulouse, plaq. 8 p. texte, 8 p. h.-t.

837. *Le théâtre : crise et réforme.* Paris, Club des Amis de Preuves, 1960, plaq. ronéot.

Débat présenté par Jacques CARAT. *Interventions de* P. A. TOUCHARD, B. POIROT-DELPECH, G. ANNENKOV, François BONDY.

838. BOURGUET (G.). — *L'adieu au Grenier.* Théâtre [Marseille], N° 1, 1959.

Installation du Théâtre Quotidien de Marseille dans son nouveau local.

839. CHABRIER (Victor). — *Michel Fontayne et son Théâtre Quotidien à Marseille.* Ibid.

840. DURIEUX (G.). — *Jean-Louis Barrault : durer sans se vendre.* **P.T.**, N° 156.

841. BERGNER (G.). — *Le théâtre du Boulevard à la Belle Epoque* (1894-1914). L'Amateur [Bruxelles], N°s 76-77-78, 1960.

842. BLANCHART (Paul). — *Le Théâtre Français à l'époque des scènes du Cartel.* Ibid.

843. — *Du Symbolisme au Vieux Colombier, l'évolution du théâtre poétique et de la scénographie.* Ibid.

844. DOISY (Marcel). — *Le théâtre réaliste et naturaliste.* Ibid.

845. DULUCQ (Abbé L.). — *Un théâtre d'avant-garde dans les Landes, au début du siècle : Claude Duboscq.* Bulletin de la Société de Borda, Dax, N° 296, 4e trimestre 1959, gd 8°, pp. 467-477, fig.

Représentations organisées par l'auteur et compositeur Cl. DUBOSCQ, *dans sa propriété familiale du Bourdon (Landes) d'*Avant-Pendant-Après, *parade en trois tableaux*(1 928) ,*de* Colombel a Petite, *oratorio* (1930). *Les recherches de Cl. D étaient parentes des travaux d'Henri Ghéon et des préoccupations du Laboratoire d'Art et Action. La partition de* Colombe la Petite *figure dans le fonds Art et Action de la B. de l'Arsenal.*

846. LE DUC (M.). — *Fallita la riforma della Comédie-Française.* **I.D.**, N° 281, 1960.

847. FONTAYNE (M.). — *Marseille peut et doit avoir son théâtre de Comédie.* Théâtre [Marseille], N° 1, 1959.

848. — *La Comédie de Provence.* Ibid.

849. NATTIEZ (Jean). — *Le théâtre en France depuis la Libération.* L'Amateur [Bruxelles], N°s 76-77-78, 1960.

850. SCHLOCKER (Georges). — *Das « Vieux Colombier » oder Die Schule*

des reinen Theaters. Antarès [Hamburg, Blüchert Verlag.], VII[e] année, N° 3, mai 1959.

GRANDE-BRETAGNE

851. *Shakespeare Memorial Theatre*, 1957-1959, introduction by Ivor Brown, photographs by Angus McBean. London, 1958, 18 p., ill.

852. *Theatre World : a pictorial review of West End productions with a record of plays and players.* N° 10, London, Barrie and Rockliff, 1959, 176 p., ill.

853. MACQUEEN-POPE (W.). — *The footlights flickered.* London, H. Jenkins, 1959, 256 p., ill.

GRECE

854. *Groupe pour la tragédie antique.* Athènes, s.l.e.s.d., 1957, in-4°, non paginé.
Renseignements statistiques sur l'activité de la Compagnie.

855. *Le théâtre grec dans les premières années après l'insurrection nationale.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 3, 1957.

856. BIRIS (K.). — *Le théâtre national tel que Georges I[er] l'a fondé.* Néa Hestia, fasc. 730, 1957.

857. KARANDINOS (S.). — *Province et théâtre.* Ibid., fasc. 717, 1957.

858. SIDERIS (Y.). — *Deux troupes athéniennes en* 1907. Théâtre grec [Athènes], fasc. 4, 1957.

HONGRIE

859. — *A hetvenötéves Magyar Allami Operaház.* (Les 75 ans de l'Opéra Hongrois, 1884-1959.) Budapest, 1959, 251 p.

860. ARDO (Mária). — *A Tanácsköztársaság szinházi élete a sajtó tükrében,* (La vie théâtrale de la République Communiste de 1919 en Hongrie.) Budapest, 1959, 72 p.

861. HORANYI (Mátyás). — *Eszterházy vigasságok.* (Le théâtre à Esterház au XVIII[e] siècle.) Budapest, 1959, 269 p. — *Das Esterházysche Feenreich.* (Le même en langue allemande.) Budapest, 1959, 268 p.

862. KALMAN (László). — *A Szegedi Szinház* 1918-1919-*ben.* (Le théâtre de Szeged en 1918-1919.) Szeged, 1959, 26 p.

863. KISSNÉ (Földes Katalin). — *Az Allami Faluszinház müsora* 1951-1958. (Le répertoire du Théâtre Villageois en Hongrie, 1951-1958.) Budapest, 1959, 34 p.

864. MALYUSZNÉ (Császár) Edit.— *A Magyar Tanácsköztársaság szinügyi, iratai az Országos Levéltárban.* (Les documents théâtraux de la République Communiste de 1919 en Hongrie dans les Archives Nationales de Budapest.) Budapest, 1959, 40 p.

865. NÉMETH (István). — *A szegedi szabadtéri játékok mullja, jelene és jövöje.* (Le passé, le présent et l'avenir des jeux en plein air de Szeged.) Szeged, 1959 71 p.

866. STAUD (Géza). — *A budapesti szinházak müsora* 1945-1949. (Le répertoire des théâtres de Budapest, 1945-1949.) Budapest, 1959, 72 p.

867. — *Az államositott budapesti szinházak müsora* 1949-1959. (Le répertoire des théâtres d'Etat à Budapest, 1949-1959.) Budapest, 1959, 106 p.

868. — *A Tanácsköztársaság szinházi müsora.* (Le répertoire des théâtres de la République Communiste de 1919 en Hongrie.) Budapest, 1959, 76 p.

ITALIE

869. *Calendario teatrale* 1[er] *déc.* 1958-30 *nov.* 1959. **S.**, N° 164, 1959.

870. DAMERINI (Gino).— *I Teatri dei Poveri per la Commedia nel primo cinquecento Veneziano,* **I.D.**, N° 282, 1960. ill.

871. GUAZZOTTI (G.). — *Il Teatro Stabile di Torino.* Ibid., N° 278, 1959.

872. PANDOLFI (Vito). — *Teatro italiano contemporaneo* 1945. Milano, Schwarz Edit., 1959, in-8°, 294 p., 134 tav.

873. SCAPARRO (M.). — *Quel passato che si chiama futuro.* **S.**, N° 164, 1959.

874. VAUSSARD (M.). — *Le théâtre en Italie.* **R.P.**, 1959, N° 11.

MEXIQUE

875. GOROSTIZA (C.). — *Le théâtre au Mexique.* **Eu.**, N[os] 367-368, 1959.

PAYS-BAS

876. FALMAGNE (Marcel). — *Etienne Debel en zijn Vlaamse Schouwtoneel.* **H.T.**, 1959, N° 2.

POLOGNE

877. PAOLUCCI (I.). — *Il teatro polacco vive.* **I.D.**, N° 277, 1959.

ROUMANIE

878. ALTERESCU (S.). — *Quel est le plus ancien théâtre roumain?* Studii si Cercetari de Istoria Artei, 1959, N° 1.

879. FLEGONT (O.). — *Quelques témoignages sur les spectacles anciens dans les contrées carpato-danubiennes.* Ibid.

880. FLOREA (M.). — *Données sur les débuts du théâtre roumain professionne en Moldavie.* Ibid.

SUISSE

881. *Theater in Zürich;* 125 *Jahre Stadttheater.* Herausgegeben von der Theater AG Zürich, Atlantis Verlag, Schiften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, N° 11, 1959.

882. FUCHS (Janine). — *Evénements artistiques genevois.* Revue Internationale de Culture Française, N^{os} 34-35, 1959.

883. T.P.R., *Le Théâtre Populaire Romand.* Tribune de Genève, 3 mars 1960.

884. WYSS (Heinz). — *Der Narr im schweizerischen Drama des* 16. *Jahrhunderts* Bern, Haupt, 1959, in-8°, 252 p.

U.R.S.S.

885. *Le théâtre dans le bloc soviétique.* Témoignages, N^{os} 9 et 10, 1959.

886. ANDREEVSKY (A. V.). — *Zwei Episoden aus Russlands Bühnenleben.* **T.Z.**, 1959, N° 12.

887. ATHANASSIADES-NOVAS (Them.). — *Théâtre de Moscou.* Néa Hestia, fasc. 728, 1957 [en grec].

888. RIPELLINO (A. M.). — *I futuristi delle giornate rosse.* **S.**, N° 161, 1959.

b) Architecture, aménagement, équipement

889. *Actualité du théâtre de masse. Un théâtre élisabéthain pour* 6.000 *spectateurs: le Palais des Sports.* **R.V.**, 1960, N° 5.

890. *Il circo è pronto : fuori i leoni.* **S.**, N° 163, 1959.

Sur le teatro-circo de Vittorio Gassman. *Table Ronde :* De Chiara, Gassman, De Feo, Lucignani, Radice, Prosperi.

891. *Le Teatro de Arena de Sao Paulo.* **T.P.**, N° 36, 1959.

892. DALLAS (J.). — *Charles Koun : possibilités et perspectives du théâtre circulaire.* Foyer Epirote [Jannina], fasc. 60-61, 1957 [en grec].

893. MESSINA (N.). — *Il « teatro-circo » di Gassman.* **R.**, IX, N° 10.

894. STIKAS (E.). — *L'anastylose du théâtre antique d'Epidaure.* Architecture [Athènes] 1957, fasc. 2 [en grec].

895. TRABUCCO (C.). — *Il « Mostro » di Gassman non è un teatro mobile.* **I.D.**, N° 282, 1960.

Voir aussi N° 823.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

896. *« Polyeucte » à la Comédie-Française.* Comédie-Française, prog. de Polyeucte, 1960.

897. AUTRUSSEAU (Jacqueline). — *Comment on répète au Théâtre de la Cité.* [Les Ames Mortes]. **T.P.**, N° 36, 1959.

898. CASSANDRE (A.-M.). — *Retour à une forme classique dans les tragédies de Racine.* Plaisir de France, janvier 1960, in-4°, pp. 22-27, fig.

Conceptions qui ont orienté le cadre décoratif destiné, par la C. F., à la représentation des tragédies.

899. COSTA-FORU (A.). — *La scénographie roumaine des quinze dernières années.* Studii si cercetari de Istoria Artei, 1959, N° 1.

900. D'ALESSANDRO (E.). — *La leggenda di Flavia Teodelinda in una rappresentazione teatrale.* **Palso.**, N° 75, 1959.

901. DAMERINI (G.). — *Menandro al Olimpico palladiano.* **I.D.**, N° 277, 1959.

902. DESCOTES (Maurice). — *L'interprétation de « Polyeucte ».* Comédie-Française, prog. de Polyeucte, 1960.

903. DIETRICH (M.). — *Chelidonius' Spiel : « Voluptatis cum virtute disceptatio ». Wien* 1515. **M.K.**, 1959, N° 1.

904. DORT (B.). — *Un spectacle-piège.* [l'Opéra de Quat'Sous]. Bref, N° 35, 1960.

905. FARABET (R.). — *La diction claudélienne du texte écrit au texte parlé.* Revue des Lettres Modernes, N°s 44-45, 1959.

906. FRETTE (G.). — *Scenografia finlandese contemporanea.* **S.**, N° 165, 1960, ill.

907. GOT (J.). — *Dramaty slowackiego na scenach polskich w latach* 1851-1863. **Pa.T.**, 1959, N°s 1-2-3.

Représentations de Mazepa, Marie Stuart, Balladine *en Pologne.*

908. JOSEPH (Bertram). — *Shakespeare's poetry in performance.* **D.**, Winter 1959.

909. J. T. — *Inscenizacje Mickiewiczowskie w U.S.A.* **Pa.T.**, 1959, N°s 1-2-3.

Mise en scène des Aïeux *de* Mickiewicz *en* 1951 *à Buffalo (U.S.A.), reprise à la télévision* (1954).

910. JOUVE (Pierre-Jean). — *La Leçon de Phèdre.* **M.F.**, N° 1158, 1960.

Sur la tentative de recréation d'un style de la tragédie racinienne et la reprise de Phèdre *à la C. F., dans le décor et les costumes nouveaux d'*A.-M. Cassandre.

911. KOTSOPOULOS (Th.). — *L'interprétation de la tragédie.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 3, 1957 [en grec].

912. KOURIL (M.). — *Le théâtre lumineux en Tchécoslovaquie.* Théâtre, 1960, N° 7.

913. KROL (Barbara). — *Antoni Sacchetti, dekorator romantyczny. Dzialalnose w latach* 1829-1845. **Pa.T.**, 1959, N°s 1-2-3.

914. LAMPO (Hubert). — *De Leeuw van Vlaanderen.* **H.T.**, 1959.

Le Lion de Flandres : *l'ancienne mise en scène de cette pièce et la nouvelle conception.*

915. MINOTIS (Al.). — *L'interprétation du Roi Lear.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 4, 1957 [en grec].

916. LEBEGUE (R.). — *Die Inszenierung im französischen Theater der Renaissance.* **M.K.**, 1959, N° 1.

917. NICOLL (Allardyce), McDOWELL (John H.), KERNODLE (G. R.). — *The Renaissance stage.* [Messers, Serlio, Sabbattini, Furttenbach.] Univ. of Miami Press, 1959.

918. SCHILLER (I.). — « *Balladyna* » *w I Studio MChAT.* **Pa.T.**, 1959, N°s 1-2-3.

Balladine *au studio MChAT de Moscou en* 1920.

919. SIEROSZEWSKI (A.). — « *Mazepa* » *na scenach Wegierskich w latach* 1847-1856. *Sceniczny debiut Slowackiego.* **Pa.T.**, 1959, N°s 1-2-3.

Mazepa, *de* Slowacki, *représenté en Hongrie, 1847-1856, avant les représentations polonaises.*

920. SKOPNIK (G.). — *Die Dramen Schillers auf den Bühnen der Deutschen Bundesrepublik seit* 1945. **M.K.**, 1959, N° 3

921. SKWARCZYNSKA (St.). — *Inscenizacja « Nie-Boskiej Komedii » w Leningradzie.* **Pa.T.**, 1959, N°s 1-2-3.

La Comédie non Divine, *de* Krasinski, *à Petrograd en* 1913 *et à Prague,* 1918.

922. STREHLER (Giorgio). — *L'Opéra de Quat'Sous* 1956-1958. Bref, N° 35, 1960.

923. TERZAKIS (A.). — *L'interprétation d'Aristophane.* Néa Hestia, fasc. 727, 1957 [en grec].

924. VAKALO (H.). — *L'art du décor de théâtre en Grèce.* Théâtre grec [Athènes] fasc. 11, 1957 [en grec].

925. VEAKIS (A.). — *Comment je vois le Roi Lear.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 10, 1957 [en grec].

926. WYSINSKIE (A.). — *Nie znane epizody z dziejow « Nie-Boskiej Komedii » na scenie.* **Pa.T.**, 1959, N^os^ 1-2-3.

927. WITKOWSKI (M.). — *Jeszcze o przedstawieniach « Dziadów » za zycia Mickiewcza.* Ibid.

Représentation des Aieux à Kijew, 1839, et diverses représentations en Pologne Centrale.

928. ZSURZS (E.). — *Les problèmes de la mise en scène.* Bulletin de Documentation et d'Information OIR [Prague], av. 1959.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

929. *Paris, miroir de la mode*, 1835-1867. Texte de F. Boucher, Paris, Rombaldi, 1959.

930. ANTOHI (M.). — *Costume del primo barocco.* **R.**, VIII, N° 10.

931. — *La moda di fine ottocento.* Ibid.

932. BAMFORD (T. W.). — *Practical make-up for the stage*, with a foreword by Ernest Thesiger. 2nd edition revised and reprinted. London, Putman, 1959. 146 p., ill.

933. CRESPI (M.). — *I costumi di Corrado Cagli per il Misantropo di Menandro.* **S.**, N° 164, 1959.

934. SAISSET (Pascale). — *Histoire du costume.* Paris, Mame, 1959, 17 × 21, 192 p.

935. SIDERIS (Y.). — *Le maquillage.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 12, 1957 [en grec].

936. STAMATROU (V.). — *Décor et costumes.* Ibid., fasc. 2, 1957.

937. WALKUP (F. P.). — *Dressing the part.* London, Peter Owen, 1959, 423 p., ill.

938. VAN THIENEN (Prof. Dr Fr. W. S.). — *Het dragen van een historisch costuum.* **H.At.**, mars 1959.

e) Direction et administration

939. MELAS (S. P.). *Premières et publicité.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 12, 1957 [en grec].

f) Législation

940. C. I. — *La legge sul teatro (Italia) negli ingranaggi preliminari.* **I.D.**, N° 282, 1960.

941. KORNILAKI (I.). — *Il faut abolir les mesures qui écrasent le théâtre.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 1, 1957 [en grec].

942. — *La parole est à l'initiative privée.* Ibid., fasc. 3.

943. MONTI (E.). — *La censura teatrale in Grecia.* Rassegna di diritto cinematografico, teatrale e della Radiotelevisione, mai-juin 1959.

944. RUGGI (L.). — *Cinque miliardi per il teatro di prosa dalle schedine del Totocalcio?* **R.**, IX, N° 12.

V

LE COMÉDIEN

945. *L'arte dell'attore.* **I.D.A.**, VI, N° 11.

946. *Una scuola di teatro nella Cina Libera.* **R.**, IX, N° 12.

947. BOISIN (A.). — *Formation technique commune à l'acteur et au réalisateur de cinéma.* Bianco e Nero [Roma], juill. 1959.

948. BOWERS (F.). — *Entertainment in Russia.* London, Nelson 1959.

949. CALENDOLI (G.). — *L'attore. Storia di un arte.* **S.**, N° 165, 1960.

950. CASTELLO (G. C.). — *Dal teatro del grande attore alla T.V.* Bianco e Nero [Roma], juill. 59.

951. JOSEPH (B.). — *The tragic actor.* London, Routledge and Kegan Paul, 1959, 415 p., ill.

952. KALLERGIS (L.). — *Les acteurs et leur lutte.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 1, 1957.

953. — *Les acteurs devant la réalité d'aujourd'hui.* Ibid., fasc. 4 [en grec].

954. KOURNOUTOS (G.). — *Le jour de l'acteur.* Revue des Arts [Athènes], fasc. 33 [en grec].

955. LANE (Y.). — *The psychology of the actor*, with a foreword by W. Bridges-Adams. London, Secker and Warburg, 1959, 208 p.

956. MALHOWSHA (H.). — *L'évolution de l'acteur dans le cinéma polonais.* Bianco e Nero [Roma], juillet 1959.

957. MAULNIER (Thierry). — *Notes sur le comédien.* Théâtre, 1960, N° 7.

958. MESSOLONGUILIS (V.). — *L'organisme délivrant le permis de travail des acteurs.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 5, 1957 [en grec].

959. PROSPERI (G.). — *Testo e attore.* Bianco e Nero [Roma], juil. 1959.

960. PUGLIESE (S.). — *La TV e i sui interpreti.* Ibid.

961. RADICE (P.). — *La recitazione, elemento essenziale.* Ibid.

962. SARANTIDIS (G.). — *L'historique de la fondation du syndicat des acteurs grecs.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 1-2-3-4, 1957 [en grec].

963. STANISLAVSKY (K.). — *Stanislavski's legacy : comments on some aspects of an actor's art and life*, by Constantin Stanislavski. Edited and translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. London, Reinhardt, 1959, 157 p.

964. TIMOSZEWICZ (J.). — *Krasinski o teatrze.* **Pa.T.**, 1959, N° 1.
Les opinions de K. sur le métier de comédien.

965. VOILAS (T.). — *L'acteur d'aujourd'hui.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 5, 1957 [en grec].

966. YANNOPOULOS (J.). — *Les acteurs doivent-ils se marier?* Ibid., fasc. 1, 1957 [en grec].

VI

BIOGRAPHIES

DANEMARK

967. NEHENDAM (Robert). — *Johanne Luise Heiberg.* (Ny udg.). Copenhague, Nyt Nordisk Forlag, 1960, 184 p. ill.

ETATS-UNIS

968. U. P. — *Ethel Barrymore.* **I.D.**, N° 274, 1959.

969. ROTH (L.). — *Beyond my worth.* London, Barker, 1959, 223 p., ill.

FRANCE

BARON (Michel)

970. PREMSELA (Dr M. J.). — *Michel Baron, favoriet van Molière.* **H.T.**, 1959.

BARSACQ (André)

971. MIGNON (P. L.). — *André Barsacq.* **A.S.**, N° 211.

BERNHARDT (Sarah)

972. RICHARDSON (J.). — *Sarah Bernhardt.* London, Reinhardt, 1959, 207 p., ill.

973. MATEO (Lope). — *Sarah, Eleonora y Maria.* La Vanguardia española, 6, II, 1960.

Voir aussi N° 987.

BEJART (Armande)

974. LEVRON (J.). — *Armande Béjart, Feucherolles et les papiers de Molière.* **M.F.**, N° 1157.

COPEAU (Jacques)

975. BORGAL (Clément). — *Jacques Copeau.* Paris, L'Arche. Coll. Le Théâtre et les Jours, 304 p., ill.

LUGNE-POE

976. LUGNIER (A.). — *La famille de Lugné-Poe de Champoly. Etude généalogique* 1600-1940. Bulletin de la Diano, 1959, N° 2.

MORENO (Marguerite)

977. PICHOIS (Claude). — *Stèle pour Marguerite Moreno.* **M.F.**, N° 1150, 1959.

PHILIPE (Gérard)

978. — *Interviews* [La rencontre avec Jean Vilar. Les rôles, les maîtres, l'acteur. De quelques difficultés de jeu. Le théâtre et le cinéma]. Bref, N° 34, 1960.

979. VILAR (Jean). — *Gérard Philipe.* Ibid.

RUBINSTEIN (Ida)

980. BRAGAGLIA (A. G.). — *Meravigliosa Rubinstein.* **Sc.I.**, 1959, N° 10.

VILAR (Jean)

981. *Jean Vilar, l'un des plus grands metteurs en scène contemporains.* **P.T.**, N° 157.

VITOLD (Michel)

982. AMER (J.-M.). — *Michel Fagadau et Michel Vitold.* **P.T.**, N° 158.

WILSON (Georges)

983. *Georges Wilson.* **P.T.**, N° 157.

GRANDE-BRETAGNE

984. EASTMAN (Max). — *Mon ami Charlie Chaplin.* Preuves, N° 105, 1959.

985. Autori vari. — *La figura e l'arte di Charlie Chaplin.* Trad. di G. Langella, Milano. A. Mondadori, 1959, in016, 228 p.

986. MORE (K.). — *Happy go lucky.* London, Hale, 1959, 192 p., ill.

ITALIE

987. BRIDGES-ADAMS (W.). — *Two players : two critics.* **D.**, Winter 1959.

Eleonora Duse, Sarah Bernhardt

988. KLINGER (K.). — *Eleonora Duse und Osterreich.* **M.K.**, 1959, N° 2.

989. RIDENTI (Lucio). — *Addio a Luciano Ramo.* **I.D.**, N° 274, 1959.

990. GAIPA (Ettore). — *Giorgio Strehler.* Bologna, Cappeli, 1959, in-16, 163 p.

POLOGNE

991. GRUDA (J.). — *Szkie do portretu aktorki.* **T.** [Varsovie], 1959, N° 23.

SUISSE

992. STADLER (E.). — *Adolphe Appia.* **M.K.**, 1959, N° 2.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GENERALITES

993. KINDERMANN (H.). — *Das Europaïsche Theater der Jahrhundertwende* **M.K.**, 1959, N° 2.

ANTIQUITE

994. ARNOTT (P. D.). — *An introduction to the Greek theatre*, with a foreword by H. D. F. Kitto. London, Macmillan, 1959, 240 p., ill.

995. EERNSTMAN (J.-P.-A.). — *De Griekse Tragedie.* Volksuniversiteits Bibliotheek, 2e série, N° 64, Haarlem.

996. KARAKASSIS (L.). — *La comédie grecque antique.* Théâtre grec [Athènes], fasc. 12 et 13 [en grec].

997. LUCAS (D. W.). — *The Greek tragic poets*, 2nd ed., London, Cohen and West, 1959, 274 p.

998. KITTO (H.D.F.). — *Form and meaning in drama : a study of Greek plays and of Hamlet.* Reprinted with minor corrections. London, Methuen, 1959, 341 p.

999. SPAD (Ott.). — *La commedia nella grecia antica.* **R.**, IX, N° 12.

ESCHYLE

1000. TAMVAKIS (K.). — « *Les Choéphores* ». Introd. et commentaires. L'homme de lettres [Athènes], fasc. 6, 1957.

EURIPIDE

1001.— T. VI. «*Oreste*». Texte établi et traduit par H. Gregoire et L. Meridier avec la collaboration de F. Chapouthier. Paris, Belles Lettres, 1959, 20 × 13, 184 p.

1002. O. S. — *Euripide e il volto umano della tragedia.* **R.**, IX, N° 11.

1003. STAVROU (T.). — *Figures de femmes qui se sacrifient pour autrui dans le théâtre d'Euripide.* Néa Hestia, fasc. 72, 1957 [en grec].

MENANDRE

1004. — *Il « Dyskolos » di Menandro.* **I.D.A.**, 1959, N° 3.

1005. FLACELIERE (R.). — *Une comédie de Ménandre.* **R.P.**, 1960, N° 3.

1006. JACQUES (J.-M.). — *La résurrection du « Dyscolos » de Ménandre.* Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1959, N° 2.

SOPHOCLE

1007. LACARRIERE (J.). — *Sophocle.* Paris, L'Arche, Coll. Les Grands Dramaturges, N° 19, 144 p., ill.

1008. O. S. — *La tragedia Sofoclea.* **R.**, IX, N° 10.

1009. ROSENBERG (Harold). — *Notes on identity. The riddles of Œdipus.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 2.

TERENCE

1010. TERENTS. — *Brœdrene.* Overs. fra latin af Otto Steen Due efter « Adelphoe ». Copenhague, Gyldendal, 1960, 116 p.

ALLEMAGNE

1011. GARTEN (H. F.). — *Modern german drama.* London, Methuen, 1959.

BARLACH (Ernst)

1012. CHICK (E. M.). — *Comic and grotesque elements in Ernst Barlach.* **M.L.Q.**, XX, 2.

BRECHT (Bertolt)

1013. — *Observations sur « L'Opéra de Quat'Sous ».* Bref, N° 35, 1960.
Extrait du T. VII du Théâtre complet, *L'Arche, édit.*, 1959.

1014. BUNGE (H. J.). — *The dispute over the Valley. An essay on B. Brecht's « The Caucasian chalk circle ».* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 2.

1015. DORT (B.). — *Le réalisme épique de Brecht.* Les Temps Modernes, N° 161, 1959.

1016. ESSLIN (Martin). — *Brecht, a choice of evils. (A critical study of the man, his work and his opinions.)* London, Eyre and Spottiswoode, 1959, 305 p.

1017. WALKO (György). — *Bertolt Brecht.* Budapest, 1959, 136 p.

1018. KARANIKOLA (L.). — *Bertolt Brecht.* Néa Hestia, fasc. 727, 1957.

1019. WILLETT (John). — *Theatre of Bertolt Brecht.* New York, New Directions, London, Methuen, 1959, 272 p.

BUCHNER (Georg)

1020. *Georg Büchner : un météore.* **P.T.**, N° 157.
Voir aussi N° 1036.

GŒTHE

1021. BURGER (H. O.). — *Zur Interpretation von Goethes « Iphigénie ».* Germanisch-Romanische Monasschrift, IX, 3.

1022. PEACOCK (R.). — *Goethe's major plays.* Manchester University Press, 1959, 236 p.

HAUPTMANN (Gerhardt)

1023. BEHL (C.F.W.). — *Gerhardt Hauptmanns Theatralisch Sendung.* **M.K.**, 1959, N° 2.

KLEIST (Heinrich von)

1024. SEMBDNER (H.). — *Neuentdeckte Schriften Heinrich von Kleist.* Euphorion, LIII, N° 2.
Voir aussi N° 1193.

SCHILLER (Friedrich)

1025. ANSTETT (J.-J.). — *Schiller : drames de jeunesse, drames de la jeunesse.* **E.G.**, 1959, N° 4.

1026. AYRAULT (Roger). — *La figure de Mortimer dans « Marie Stuart » et la conception du drame historique chez Schiller.* Ibid.

1027. COLLEVILLE (Maurice). — *Schiller ne fut-il que poète?* Ibid.

1028. HARCOURT (R. d'). — *Schiller à Berlin. Sa mort.* Ibid.

1029. KUCKHOFF (A. G.). — *Schiller. Der Meister der Bühne.* **T.Z.**, 1959, N° 11.

1030. LEROUX (Robert). — *Les spéculations philosophiques de Schiller jugées par Guillaume de Humboldt.* **E.G.**, 1959, N° 4.

1031. MASSON (R.). — *La psycho-physiologie du jeune Schiller.* Ibid.

1032. MAYER (Hans). — *Schillers Nachrum.* Ibid.

1033. ROUCHE (Max).— *Nature de la liberté, légitimité de l'insurrection dans « Les Brigands » et « Guillaume Tell ».* Ibid.

1034. WITTE (W.). — *Schiller and Burns and other essays.* Oxford, Blackwell, 1959, 118 p.

AMERIQUE LATINE

1035. ARRIVI (F.). — *Perspectiva de una generación teatral puertorriqueña* 1938-1956. Rev. del Inst. de Cultura Puertorriqueño, oct.-déc. 1958.

AUTRICHE

CSOKOR (Franz Theodor)

1036. — *Gesellschaft der Menschenrechte. Stück um Georg Büchner.* Emsdetten (Westf.), Lechte o.J., 165 p. (Dramen der Zeit, Bd 21.)

1037. BRUCKNER (Ferdinand). — *Glaube an den Sieg des Rechts. Ueber den österreichischen Dramatiker Franz Theodor Csokor.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 7/8.

HOFMANNSTHAL (Hugo von)

1038. — *Der Schwierige.* Lutspiel in 3 Akten. *Der Unbestechliche.* Lutspiel in 5 Akten. Frankfurt a.M. u. Hamburg, Fischer Bücherei, 1958, 179 p.

1039. ALEWYN (Richard). — *Ueber Hugo von Hofmannsthal.* Göttingen Vandenhoek und Ruprecht, 1958, 170 p.

1040. HERING (Gerhard F.). — *Zur Hugo von Hofmannsthal Dramaturgie. « Das gerettete Venedig ».* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. (1958), Nr 12.

1041. — *Zur Hugo von Hofmannsthal Dramaturgie. « Christinas Heimreise ».* Ibid., 5. Jahrg. (1959), Nr 1.

1042.— *« Christinas Heimreise ».* Blätter des Deutschen Theaters in Göttingen. Spielzeit, 1958/59, H. 131.

1043. — *Hofmannsthals « Der Schwierige ».* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 8 (April 1959).

1044. — *Fünfzig Jahre « Christina ».* Ibid., 6. Jahrg., Nr 7 (März 1959).

1045. — *Hofmannsthals « Der Unbestechliche ».* Ibid., 6. Jahrg., Nr 3 (Nov. 1958).

1046. MEYER-SICHTING (Gerhard). — *Von Lucidor zu Arabella. Hofmannsthals Libretto-Arbeit.* Das neue Forum [Darmstadt], 7. Jahrg., 1957/58, H. 15.

1047. NAGLER (A. M.). — *Hugo von Hofmannsthal und das Theater.* **M.K.**, 1959, N° 2.
Voir aussi N° 1193.

SCHNITZLER (Arthur)

1048. DREWS (Wolfgang). — *Revision für Schnitzler?* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. (1958), Nr 11.

1049. SEIDLIN (Oscar). — *Eine Weise von Liebe und Tod.* Bühnen der Stadt Köln. Spielzeit 1957/58, Heft 9, Seite 165-169.

1050. SPLITTGERBER (Horst). — *Der Dramatiker Arthur Schnitzler.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg., Nr 9 (Sept. 1959).

BELGIQUE

1051. LEPAGE (Albert). — *Michel de Ghelderode.* Bruxelles, éd. Dutilleul.

1052. MAETERLINCK. — *Théâtre inédit.* Paris, Del Duca, 1959, in-16.
T. I : L'abbé Sétubal *(Lisbonne, Th. National, 1941).* Les trois justiciers et le jugement dernier.

ESPAGNE

1053. COOK (J. A.). — *Neo-classic drama in Spain. Theory and practice.* Dallas, Southern methodist Univ. Press, 1959, in-8°, XVII-576 p.

1054. LORENZANA (S.). — *Notas sobre el teatro Gallego.* Insula, N°s 152-153, 1959.

ALBERTI (Rafaël)

1055. EICH (Christoph). — *Rafaël Alberti.* Prisma 1957/58. Blätter des Schauspielhauses Bochum, Heft 10.

AUB (Max)

1056. SOLDEVILA DURANTE (I.). — *El español Max Aub.* Insula. Revista bibliografica, N° 160, mars 1960.

BENAVENTE (Jacinto)

1057. SCHROGENDORFER (K.). — *Jacinto Benavente*, 1866-1954. **M.K.** 1959, N° 2.

CALDERON DE LA BARCA

1058. KINDERMANN (Heinz). — *Calderon und die Welttheater-Idee.* Nationaltheater Mannheim. Bühnenblätter für die 180. Spielzeit 1958/59, H. 25.

1059. PARKER (A. A.). — *The theology of the devil in the drama of Calderon.* Londres, Blackfriars, 1958, 20 p.

1060. SCHALK (Fritz). — *Die Dame Kobold.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. 10, Spielz. 1958/59.

1061. — « *Der Richter von Zalamea* ». Ibid., Spielz. 1957/58, Heft 11.

1062. TOUCHARD (P. A.). — *Calderon or dramatic action. A propos of « The surgeon of his own honor ».* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 2.

GARCIA LORCA (Federico)

1063. RISCHBIETER (Henning). — *Federico Garcia Lorca.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. 1958, Heft 6/7.

1064. OLLES (Helmut). — *Federico Garcia Lorcas dichterische Welt.* Hochland, 51. Jahrg. (1958/59), Heft 2.

MORATIN (Leandro Fernandez de)

1065. AZORIN. — *Moratin en su luneta.* Insula, Madrid, avril 1960.

1066. DOWLING (C. John). — *Moratin, Libujante.* Ibid.

1067. — *La primera comedia de Moratin « El viejo y la niña ».* Ibid.

1068. GLENDINNING (Nigel). — *Rito y verdad en el teatro de Moratin.* Ibid.

VEGA (Lope de)

1069. CASALDUERO (J.). — « *Fuenteovejuna* »: *form and meaning.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 2.

1070. DOWNER (Alan S.). — Editeur de : *American Drama.* New York, Thomas Y. Crowell Cy, 1960, in-8°, V-261 p.

Un très vivant exposé des phases diverses du développement de l'art dramatique américain précède sept œuvres qui y correspondent, marquantes dans cette histoire de moins de deux siècles : The Contrast *par* Royall Tyler (1757-1826), Shore acres *par* James A. Herne (1839-1901), The Great Divide *par* William Vaugh Moody (1869-1910), The Hairy Ape *par* Eugène O'Neill, The Petrified Forest *par* Robert Emmet Sherwood (1896-1955), The Long Christmas Dinner *par* Thornton Wilder (1897), The Glass Menagerie *par* Tennessee Williams (1914).

1071. CLURMAN (H.). — *The theatre of the thirties.* **T.D.R.,** Vol. IV, N° 2.

1072. SARZANO (L.). — *I dieci drammi americani che si crede possano sopravvivere.* **I.D.,** N° 278, 1959.

1073. SAUTER (Hermann). — *Das moderne amerikanische Drama.* Deutsche Universitätszeitung, 13. Jahrg. (1958), H. 9.

MACLEISH (Archibald)

1074. KOCHANOWSKI (Egon). — *Spiel um Job.* Städtische Bühnen Augsburg, Programmh. 13, Spielzeit 1958/59.

1075. REUTER (Gerhard). — *Der humane Mensch.* Landestheater Hannover, Spielzeit 1958/59.

MILLER (Arthur)

1076. DE VECCHIS (M.). — *Il teatro di A. Miller impadronirsi della vita.* **I.D.,** N° 278, 1959.
Voir aussi N° 1289.

O'NEILL (Eugène)

1077. ALEXANDER (D. M.). — *Captain Brant and Captain Brassbound : The origin of an O'Neill character.* **M.L.N.,** LXXIV, N° 4.

1078. BERKELMAN. — *O'Neill everyman.* South Atlantic Quaterly, N° 58, fall 1959.

1079. SCHAEFER (Hans Joachim). — *Der Dramatiker Eugene O'Neill.* Staatstheater Kassel, Programmheft 18, 1957/58.

1080. — *Notizen zu « Eines langen Tages Reise in die Nacht ».* Ibid., Programmheft Nr 16/1958/59.

1081. SCHROTER (Werner H.). — *Lebenslüge : Tragik oder Versagen? Anmerkungen zu O'Neills Spätwerk.* Städtische Bühnen Augsburg, Programmh. 6, Spielzeit 1958/59.

1082. STAMM (R.). — *Faithful Realism : Eugene O'Neill and the problem of style.* English Studies [Hollande], XL, 4.
Voir aussi N° 1180.

WILDER (Thornton)

1083. FULLAR (E.). — *Thornton Wilder : The notation of the eart.* American Scholar, N° 28, Spring 1959.

1084. HERING (Gerhard F.). — *Wilders « Kleines Theater ».* Theater und Zeit, 6. Jahrg. Nr 9 (Mai 1958).

1085. HEWITT (B.). — *Thornton Wilder says « Yes ».* **T.D.R.,** Vol. IV, N° 2.

1086. KOCHANOWSKI (Egon). — *Thornton Wilder. Persönlichkeit und Werk.* Städtische Bühnen Augsburg, Programmh. 1, Spielz. 1958/1959.

1087. SCHON (Gerhard). — *Auferstanden von den Toten.* Landestheater Hannover, Spielzeit 1958/59, S. 159-163.

WILLIAMS (Tennessee)

1088. *Le cauchemar de T. Williams.* The Hudson Review, Summer 1959.

1089. KOLLER (Henry W.). — *Begegnung mit Tennessee Williams.* Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Programmheft 9, 1957/58.

1090. PLORITIS (M.). — *Tennessee Williams.* Néa Hestia, fasc. 723, 1957.

FRANCE

1091. *Sacre rappresentazioni nel Manoscritto 201 della Bibliothèque Municipale di Orléans.* Ed. fototipica. Testi e musiche trascritti et commentati da G. Tintori.

Precede uno studio di R. Monterosso. Cremona, Athenaeum Cremonense. Vol. N° 2 della serie I « Monumenta » della collezione « Instituta e Monumenta », 1958, in-4°, LXXXVII-103 p.

1092. FRANK (G.).— *Erasures in the Miracles de Nostre Dame and the Confrérie de la Passion.* Romance Philology, 1959, N° 12.

1093. BLANCHART (P.). — *Survol du Théâtre Français au XIX^e siècle, de Scribe à Sardou.* L'Amateur [Bruxelles], N^os 73-74-75, 1959.

1094. DE SMET (Robert). — *Le théâtre romantique.* Ibid.

1095. NATTIEZ (Jean). — *Le drame au XVIII^e siècle.* Ibid.

1096. ORTIZ (Julia). — *De Musset à Corneille.* In Studi sulla letteratura dell' ottocento, Napoli, 1959.

1097. SION (Georges). — *La Comédie en France après Molière.* L'Amateur [Bruxelles], N^os 73-74-75.

ADAMOV (Arthur)

1098. RANKE (Herbert von). — *Außenseiter des Theaters. Ueber Arthur Adamov.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 6.

1099. WANDERSCHECK (Hermann). — *Begegnungen mit Adamov.* Landestheater Hannover, Spielzeit 1958/59, S. 98-103.
Voir aussi N° 1108.

ARNOUILH (Jean)

1100. FUNKE (Gustav). — *Weg und Werk Jean Anouilhs.* Städtische Bühnen Frankfurt am Main. Spielzeit 1957/58, Heft 6, Seite 73-76.

1101. HOMBOURGER (René). — *Jean Anouilh.* Antares, 6. Jahrg. (1958), H. 6.

AROUT (Gabriel)

1102. MIGNON (P.-L.). — *Gabriel Arout.* **A.S.**, N° 217.

ARTAUD (Antonin)

1103. FOWLIE (W.). — *New French Theatre : Artaud, Beckett, Genêt, Ionesco.* Sewanee Revue, N° 67, 1959.

AUDIBERTI (Jacques)

Voir N° 1108.

BAUDELAIRE (Charles)

1104. SOLOMOS (A.). — *Baudelaire et le théâtre.* Théâtre grec, fasc. 12, 1957 [en grec].

BEAUMARCHAIS

1105. LEVIS MIREPOIX (Duc de). — *La trilogie de Beaumarchais.* Revue des Deux Mondes, 15 mai 1959.

BEAUMONT (Paule de)

1106. DAMIENS (Cl.). — *Paule de Beaumont.* **P.T.**, N° 158.

BECKETT (Samuel)

1107. BACHMANN (C. H.). — *Die Hoffnung am Strick. Notizen zu Beckett und Béjart.* Antares, 6. Jahrg., Nr 3 (Mai 1958).

1108. DE MONTICELLI (R.). — *L'ultima avanguardia.* **S.**, N° 164, 1959.

1109. EASTMAN (R. M.). — *The strategy of Samuel Beckett's « Endgame ».* Modern Drama, II, N° 1.

1110. LEMARCHAND (Jacques). — *Ueber « Endspiel » von Beckett.* Bühnen der Stadt Köln (Programmheft), 1957/58, H. 4.

1111. SCHWARZENFELD (Gertrude). — *Samuel Beckett : Ende der Partie.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 4.

1112. VOGEL (Manfred). — *Endstation Beckett, Ionesco und was weiter?* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 9 (Mai 1959).
Voir aussi N° 1103.

CAMUS (Albert)

1113. *Albert Camus.* N° Spécial N.R.F. mars 1960 et Table Ronde fév. 1960.

1114. BONNIER (H.). — *Albert Camus ou la force d'être.* Préf. d'Emmanuel Robles. Paris-Lyon, E. Vitte, 1959, 115 × 180, 160 p.

1115. CRUICKSLANK (J.). — *Albert Camus and the literature of revolt.* London, Oxford Univ. Press, 1959, in-8°, 249 p.

CLAUDEL (Paul)

1116. CLAUDEL (Paul). — « *Le Soulier de satin* » (Version pour la scène). *L'Otage.* Ed. établie par P.-A. Touchard, Paris, Club des Libraires, Théâtre 12, 1959, in-16, XVI-399 p.

1117. AMROUCHE (Jean). — *Gespräche mit Paul Claudel.* Heidelberg, Kerle, 1958, 284 p.

1118. HERING (Gerhard F.). — *Claudel* 1958. Theater und Zeit, 6. Jahrg. (1958), H. 1.

1119. MADAULE (J.). — *Claudel est un classique.* **Eu.**, N°s 367-368, 1959.

1120. MORISOT (J.-C.).— *Tête d'Or ou les aventures de la volonté.* Revue des Lettres Modernes, N°s 44-45, 1959.

1121. WEINERT (H. K.). — *Visionen moderner Sakralarchitektur in « La jeune fille Violaine » von Paul Claudel.* Antares, 7. Jahrg., Heft 4 (Juni 1959).

CORNEILLE (Pierre)

1122. BOORSCH (Jean). — « *Polyeucte* », *l'accueil au XVII^e siècle.* Comédie-Française, prog. de Polyeucte, 1960.

1123. GUITTON (Jean). — *Les aspects religieux de la tragédie de Polyeucte.* Ibid.

1124. NADAL (Octave). — *Le couple Pauline-Polyeucte.* Ibid.

FLERS (Robert de)

1125. ACHARD (Marcel). — *Robert de Flers.* Les Annales, juillet 1959.

FRAMERY

1126. BLANCHART (Paul). — *Le souvenir de Framery. II : le premier agent général d'une association d'auteurs.* Bulletin de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, N° 10, 1960.

GENET (Jean)

1127. BACHMANN (Claus-Henning). — *Die Passion des unbarmherzigen Genêt. Anmerkungen zu der deutschen Erstaufführung des « Balkon » und zu den « Zofen ».* Antares, 7. Jahrg., H. 3 (Mai 1959).

Voir aussi N°s 1103, 1108.

GIRAUDOUX (Jean)

1128. — *Théâtre complet.* Paris, Grasset, 1959, 4 vol. in-16 soleil, reliés.

T. I : Siegfried, La fin de Siegfried, Judith, Amphitryon 38.
T. II : Intermezzo, Tessa, La guerre de Troie n'aura pas lieu.
T. III : Electre, Ondine, Supplément au voyage de Cook, Le cantique des cantiques, L'impromptu de Paris.
T. IV : Sodome et Gomorrhe, L'Apollon de Bellac, La Folle de Chaillot, Pour Lucrèce.

1129. HERING (Gerhard F.). — *Etwas über Giraudoux.* Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Schauspiel, Spielzeit 1958/59, Heft 8.

1130. SZONDI (Peter). — *Zu Jean Giraudoux' « Amphitryon* 38 ». Schauspielhaus Zürich, Programmheft 1958/59.

1131. TAMMS (Werner). — *Das Theater als Liebestrank. Porträtumriß Jean Giraudoux'.* Landestheater Hannover, Spielzeit 1958/59, S. 181-185.

1132. VIETTA (Egon). — *Jean Giraudoux und Jean-Jacques Rousseau.* Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Programmheft 8, 1957/58.

1133. TRACHSLER (Reinhard). — *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Gedanken zur « Undine ».* Landestheater Hannover, Spielzeit 1958/59, S. 187-190.

HUGO (Victor)

1134. BERTRAND (J.-J.-A.). — *Carlos V redivivo* (Charles-Quint dans l'œuvre de V. H.). III Congresso de cooperación intelectual. Instituto de cultura hispánica. Madrid, 1958.

IONESCO (Eugène)

1135. DAMIENS (Cl.). — *Eugène Ionesco ou le comique de l'absurde.* **P.T.**, N° 156.

1136. DOULBROVSKY (J. S.).— *Le rire d'Eugène Ionesco.* La Nouvelle Revue Française, février 1960.

1137. LOETSCHER (Hugo). — *Ionescos « Mörder ohne Bezahlung ».* Das neue Forum (Darmstadt), 7. Jahrg. 1957/58, Heft 14, S. 210-214.

1138. MICHEL (K. M.). — *Ionescos bisher gelungenster Mord. Zur Uraufführung von « Mörder ohne Bezahlung ».* Ibid. S. 217-221.

1139. SCHERER (Jacques). — *L'évolution de Ionesco.* Les Lettres Nouvelles, mars/avril 1960.

1140. THIEBERGER (R.). — *Ionesco am Scheideweg Zur Darmstädter Uraufführung seines ersten Dreiakters.* Antares, 6. Jahrg., Nr 3 (Mai 1958).

1141. TREIBER (Rudolf). — *Antiquierte « Avantgarde » der zeitgenössischen Dramatik. Eine Polemik wider den Ionescoismus.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg., Heft 9 (Sept. 1959).

Voir aussi N° 1103, 1108.

JARRY (Alfred)

1142. LEFRANCOIS (Ph.). — *Ubu-Roi ou l'heure espagnole.* Miroir de l'Histoire, août 1959.

LABICHE (Eugène)

1143. AUGIER (Emile). — *Eugène Labiche.* Trad. anglaise par Mary Douglas Dirks. **T.D.R.**, vol. IV, N° 2.

MAGNIER (Claude)

1144. MIGNON (P.-L.). — *Claude Magnier.* **A.S.**, N° 219.

MARCEAU (Félicien)

1145. ELMAR (Paul). — *L'Œuf — das Ei — von Félicien Marceau.* Städtische Bühnen, Frankfurt am Main, Programmheft 10, 1957/58.

MARIVAUX

1146. DURRY (M. J.). — *A propos de Marivaux.* Paris, Sté d'Edit. de l'Enseignement Supérieur, in-8°, cour., 146 p., 4 h.-t.

1147. KIRCHNER (Wolfgang). — *Bemerkungen zu einer Komödie von Marivaux.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 6 (Februar 1959).

1148. McKEE (K. N.). — *The theater of Marivaux*, with an appreciation by Jean-Louis Barrault. London, Owen, 1959, 277 p., ill.

MIRBEAU (Octave)

1149. BAUER (Gérard). — *Octave Mirbeau.* Les Annales, août 1959.

MOLIERE

1150. — *Dom Juan ou le Festin de Pierre.* Int. et notes de Guy Leclerc. Paris, Ed. Sociales, 1960, 134 p.

1151. BRISSON (Pierre). — *Le troisième centenaire des « Précieuses Ridicules ».* Historia, N° 156, 1959.

1152. DESCOTES (M.). — *Les grands rôles du théâtre de Molière.* Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

1153. LION (Ferdinand). — *Kleines Molière-Brevier.* Akzente, 5. Jahrg. (1958), H. 5.

1154. REYNAUD (Jacques). — *C'est une étrange entreprise* (propos sur Molière). L'Amateur [Bruxelles], N°s 73-74-75, 1959.

1155. WYNDHAM-LEWIS (D. B.). — *Molière, the comic mask.* London, Eyre and Spottiswode, 1959, 215 p.

MONTHERLANT (Henry de)

1156. BERGHAHN (Wilfried). — *Ein Epilog auf die Liebe. « Frauen, die man umarmt » (von Montherlant).* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. 1, Spielz. 1958/59.

1157. BRUNER (G.). — *Il teatro « cattolico » di Henry de Montherlant.* Studium [Roma], juin 1959.

1158. PERRUCHOT (Henri). — *Montherlant.* Paris, N.R.F., La Bibliothèque Idéale, 1959, in-16, dble couv.

1159. SZYDLOWSKI (R.). — *W Obronie teatru mysli.* **T.**, 1959, N° 23.

NEVEUX (Georges)

1160. MALIN (Jane). — *Georges Neveux, dramaturge surréaliste?* Le Bayou, N° 79, 1959.

1161. RAUHUT (Franz). — *Surrealismus, Neveux und « Julietta ».* Wiesbadener Theaterblätter, Spielz. 1958/59, H. 8.

PAGNOL (Marcel)

1162. — *Jugenderinnerungen.* Antares, 6. Jahrg. (1958), H. 6.

1163. RICCI (Jean F.). — *Mein Schulkamerad Marcel Pagnol.* Antares, 6. Jahrg. (1958), H. 6.

RACINE (Jean)

1164. BRODY (J.). — *Racine's Thébaïde, an analysis.* **Fr.St.**, 1959, N° 3.

1165. GROSCLAUDE (Pierre). — *L'Avocat Bonaventure de Fourcroy, collaborateur de Racine.* Le Monde, 3 décembre 1959.

D'après certains papiers inédits de Malesherbes, d'où l'auteur détache également quelques précisions sur la part de Louis XIV dans l'affaire de Tartuffe.

1166. VINAVER (E.). — *L'action poétique dans le théâtre de Racine.* Oxford, Clarendon Press, Oxford University Press, 1960, 18 p.

RENARD (Jules)

1167. — *Théâtre complet.* Préfaces et notes de Gilbert Sigaux, Paris, N.R.F. 1959, in-8°, soleil.

1168. — *Théâtre complet.* Intr. et notes de Louis Pauwels, Paris, Le Bélier 1960, 424 p., 25 × 16.

SARTRE (Jean-Paul)

1169. — *« Les séquestrés d'Altona » nous concernent tous.* **T.P.**, N° 36. (Entretien avec B. Dort, 4/1/60.)

1170. RISCHBIETER (Henning). — *Ueber Jean-Paul Sartre.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 4.

SAUVAJON (Marc-Gilbert)

1171. MIGNON (P.-L.). — *Marc-Gilbert Sauvajon.* **A.S.**, N° 211.

VALERY (Paul)

1172. MELCHINGER (Siegfried). — *Ueber Valérys Faust.* Antares, 6. Jahrg. 1958, Heft 5, S. 377-384.

SUPERVIELLE (Jules)

1173. PETERS (Wolfgang A.). — *Dichter zwischen zwei Kontinenten. Wesen und Werk von Jules Supervielle.* Wuppertaler Bühnen. Programmblätter für die Spielzeit 1958/59, H. 3.

VOLTAIRE

1174. ROBINOVE Ph. (S.). — *Voltaire's Theater on the Parisian stage*, 1789-1799. **Fr. R.**, may 1959.

VAUTHIER (Jean)

1175. SCHAEFER (Hans Joachim). — *Grundzüge im Schaffen von Jean Vauthier.* Staatstheater Kassel, Programmheft 14, 1958/59.

1177. BENNETT (J. W.) and others editors. — *Studies in the English Renaissance drama.* Edited by Josephine W. Bennett, Oscar Cargill, Vernon Hall. London, P. Owen, 1959, 368 p.

1178. NICOLL (A.). — *A history of English drama,* 1660-1900. 2nd ed. Cambridge University Press, 1959. Vol. 5 : Late 19th century drama, 1850-1900, 901 p. Vol. 6 : A short-title alphabetical catalogue of plays produced or printed in England from 1660 to 1900, 565 p.

1179. SCHULZE-REIMPELL (Werner). — *Mister Brandon-Thomas.* Prisma, 1958/59, Heft 6, Blätter der Schauspielhauses Bochum.

ELIOT (T. S.)

1180. CIMNAGHI (M. R.). — *Il sipario e la grazia. T. S. Eliot, G. Greene, E. O'Neill.* **S.,** N° 164, 1959.

1181. RISCHBIETER (Henning). — *Thomas Stearns Eliot.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrgang (1958), H. 9.

1182. RODRIGUEZ ALCALDE (Leopoldo). — *Eliot, hombre de teatro.* La estafeta literaria. Madrid, 15-4-1960.

Voir aussi N° 1193.

FRY (Christopher)

1183. RISCHBIETER (Henning). — *Christopher Fry.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. (1958), Nr 12.

1184. STANFORD (D.). — *Comedy and tragedy in Christopher Fry.* Modern Drama, II, N° 1.

GREENE (Robert)

Voir N° 1207.

GREENE (Graham)

Voir N° 1180.

JONSON (Ben)

1185. BAMBOROUGH (J.-B.). — *Ben Jonson.* London, British Council and Longmans, 1959, 43 p.

OSBORNE (John)

1186. JENS (Walter). — *John Osborne's « Entertainer ».* Programmheft des Schlosspark-Theater Berlin, 1957/58, Heft 70.

1187. VIOLA (Wilhelm). — *Gespräch mit John Osborne.* Bühnen der Stadt Köln, Spielzeit 1957/58, Heft 10, Seite 179-182.

PRIESTLEY (John Boynton)

1188. TROUWBORST (Rolf). — *Der Weg John B. Priestleys.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit 1958/59, H. 7.

SHAKESPEARE (William)

1189. — *« All's well that ends well ».* Edit. by G. K. Hunter, London, Methuen, 1959, 212 p.

1190. *Shakespeare Memorial Theatre,* 1957-1959, introduction by Ivor Brown, photographs by Angus McBean. London, Max Reinhardt, 1959, 18 p., 139 ill.

1191. *Shakespeare survey : an annual survey of Shakespearian study and production.* Vol. 12, edited by A. Nicoll. Cambridge University Press, 1959, 164 p., ill.

1192. *Shakespeare Jahrbuch.* Herausgegeben von Hermann Heuer und Wolfgang Clemen. Bd 94/1958. Heidelberg, Quelle und Meyer, 1958, 370 p.

1193. *Shakespeare-Jahrbuch, Band* 95/1959. Ibid. 1959, 417 p.

E. Th. Sehrt : *Wandlungen der Shakespeareschen Komödie.* R. Fricker *Shakespeare und das englische romant. Drama.* R. Germer : *Die Bedeutung Shakespeares für T. S. Eliot.* M. Luthi : *Kleist und Shakespeare.* M. Proske : *Shakespeare und Hofmannsthal.* E. Merian-Genest : *Der Einfluss Sh's auf das französische romant. Drama.* K. H. Ruppel : *Sh. und die Oper.* K. Brinkmann : *Bühnenbericht* 1958. *Sh-Bibliographie für* 1958.

1194. ATKINSON (M. E.). — *August Wilhelm Schlegel as a translator of Shakespeare : a comparison of three plays with the original.* Oxford, Blackwell, 1958 [1959], 67 p.

1195. BONJOUR (A.). — *The structure of « Julius Caesar ».* Liverpool University Press, 1958, 81 p.

1196. DEMING (Barbara). — *The world of Hamlet.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 2.

1197. GARRET (J.W.P.), editor. — *More talking of Shakespeare.* London, Longmans, Green, 1959, 190 p.

1198. GERARD (A.). — *Meaning and structure in « Troilus and Cressida ».* English Studies [Hollande], XL, N° 3.

1199. HAWKES (Terry). — *Love's in « King Lear ».* The Review of English Studies, X, N° 38.

1200. HODGES (C. W.). — *Shakespeare and the players.* Written and illustrated by C. Walter Hodges, with a foreword by Allardyce Nicoll. London, Benn, 1959, 101 p., ill.

1201. HOLLAND (N. N.). — « *Measure for measure* ». *The duke and the prince.* Comparative Literature, XI, N° 1.

1202. HOLLANDER (J.). — « *Twelfth night* » *and the morality of indulgence.* The Sewanee Review, LXVI, N° 2.

1203. KOTSOPOULOS (Th.). — *Les tragiques et Shakespeare.* Théâtre grec, fasc. 2, 1957 [en grec].

1204. KERY (László). — *Shakespeare tragédiái.* Budapest, 1959, 119 p.

1205. MERCHANT (W. M.). — *Shakespeare and the artist.* London, O.U.P., 1959, 288 p., ill.

1206. MOSCA (Anna). — *Shakespeare morì annoiato?* **Sc.I.**, 1959, N° 11.

1207. PRUVOST (R.). — *Robert Greene a-t-il accusé Shakespeare de plagiat?* **E.A.**, 1959, N° 3.

1208. QUINN (M.). — « *The king is not himself* » *: The personal tragedy of « Richard II ».* Studies in philology, LVI, N° 2.

1209. REUTER (Gerhard). — *Falstaffs Funktion.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, Jahrg. 1958/59, H. 1.

1210. ROHRMOSER (Günter). — *Verblendung durch Macht. (Macbeth).* Prisma, 1958/59, Heft 8, Blätter des Schauspielhauses Bochum.

1211. RUBOW (Paul V.). — *King John* (William Shakespeare). Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab. Historisk-Filosofiske Meddelelser, bd. 37, nr. 9.) Copenhague, Munksgaard, 1960, 31 p., ill.

1212. ROTHE (Hans). — *Shakespeares' « König Heinrich IV » in neuer Fassung.* Ibid., H. 1.

1213. SCHLUTER (Kurt). — *Shakespears dramatische Erzählkunst.* Heidelberg, Quelle und Meyer, 1958, 159 p.

1214. SCHREYVOGEL (Friedrich). — *Cymbeline. Ueber aller Not die Liebe.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, Jahrg. 1957/58, Heft 8, S. 85-88.

1215. SEHRT (Ernst Th. Hrsg.). — *Shakespeare. Englische Essays aus 3 Jahrhunderten.* Stuttgart, Kröner, 1958, 304 p. (Kröners Taschenausgabe, Bd 249.)

1216. SIMPSON (R. R.). — *Shakespeare and medicine.* Edinburgh, Livingstone, 1959, 267 p., ill.

1217. VYVYAN (J.). — *The Shakespearean ethic.* London, Chatto and Windus, 1959, 208 p.

1218. WALTON (J. K.). — *The quarto copy for the folio « Richard III ».* The Review of English Studies, X, N° 38.

Voir aussi N° 998.

SHAW (George Bernard)

1219. EDWARDS (William A.). — *G.B.S. oder Die Psychologie des Ketzers.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, Jahrg. 1958/59, H. 2.

1220. SCHIRMER (Walter F.). — *Und immer wieder « Candida ».* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. 1, Spielz. 1958/59.

1221. VIOLA (Wilhelm). — *Neues über Shaw.* Ibid., Programmh. 2, Ibid.

TOURNEUR (Cyril)

1222. HUNTES (G. K.). — *A source for « The Revenger's tragedy ».* The Review of English Studies, X, N° 38.

GRECE

1223. — *Le théâtre néo-grec.* Athènes, Ed. du Centre Hellénique de l'I.I.T., 1957, in-8°, XXVI + 90 p. ill. [2 éd. l'une en grec, l'autre en anglais].

SIKELIANOS

1224. KARANDINOS (S.). — *L'œuvre de Sikélianos pour le théâtre.* L'Homme de Lettres [Athènes], fasc. 11, 1957 [en grec].

INDE

1225. PARASCHOS (Cl.). — *Rabindranath Tagore.* Choix [Athènes], fasc. 1939, 1957 [en grec].

IRLANDE

1226. PALITZSCH (Peter). — *Huldigung für Sean O'Casey.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit 1958/59, H. 9.

1227. OBEL (H.).— *Dramatic values Yeats, and « the Countess Kathleen ».* Modern Drama II, 1.

1228. SHARP (W. L.). — *W. B. Yeats : a poet not in the theatre.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 2.

ITALIE

1229. *Sacre rappresentazioni aversane del sec. XVI.* La prima volta edite a cura di D. Coppola. Préf. di Paolo Toschi. Firenze, L. S. Olschki édit., 1959, in-8°, XII-270 p.

1230. *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1958-59. **R.T.I.**, 1959, N° 2.

1231. ASSIMAKOPOULOS (K.). — *La commedia dell' arte.* Choix [Athènes], fasc. 137, 1957 [en grec].

1232. REBORA (R.). — *Maschere nude ed altro. Pirandello, Cavacchioli, Antonelli, Rosso di San Secondo, Chiarelli, Bontempelli, Lodovici.* **S.**, N° 164, 1959.

BETTI (Ugo)

1233. HATEM (Huguette). — *Du tragique au burlesque : Ugo Betti.* **A.S.**, N° 214.

D'ANNUNZIO (Gabriele)

1234. — *Alcyone, Il piacere, La figlia di Iorio e altri brani,* raccolta a cura di Egidio Bianchetti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1959, in-8°, 893 p.

1235. GATTI (G.). — *Gabriele d'Annunzio.* Bologna, Cappelli, 1959, in-8°, 190 p.

DE FILIPPO (Eduardo)

1236. MAGLIULO (G.). — *Eduardo de Filippo.* Bologna, Cappelli, 1959, in-16, 88 p.

D'ERRICO (Ezio)

1237. HILTY (Hans Rudolf). — *Zwischen Vineta und Utopia. Zu D'Erricos « Heuschrecken ».* Das neue Forum [Darmstadt], 7. Jahrg., 1957/58, H. 12, S. 187-190.

1238. KLOTZ (Volker). — *Wider die Sünde des Quietismus. Zu Ezio d'Erricos « Heuschrecken ».* Ibid.

DI GIACOMO (Salvatore)

1239. — *Assunta Spina.* 2 atti. **I.D.**, N° 282, 1960.

1240. GRASSI (E.).— *« Passano tanta gente, Passo pur'io... che fa?* **I.D.**, N° 282, 1960.

DI SAN SECONDO (Rosso)

1241. FRATELLI (A.). — *Rosso di San Secondo.* **I.D.**, N° 278, 1959.

GOLDONI (Carlo)

1242. — *La Locandiera.* Int. et com. di Lea Nissim Rossi. Messina-Firenze, Casa, Ed. G. D. Anna, 1959, in-8°, 128 p.

NICCODEMI (Dario)

1243. SIMONI (R.). — *Dario Niccodemi.* **I.D.**, N° 281, 1960.

PIRANDELLO (Luigi)

1244. — *Charles Dullin, Pirandello et « La Volupté de l'Honneur ».* **C.D.O.**, N° 35, 1960.

1245. JEAN (Georges). — *Pirandello et le pirandellisme.* Ibid.

1246. KLOTZ (Volker). — *Der ehrbare Spieler oder das Sein trügt. Ein Versuch über Luigi Pirandello.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit 1957/58, Heft 16, Seite 10-12.

1247. MELCHINGER (Siegfried). — *Der späte Pirandello.* Monatsblätter des Düsseldorfer Schauspielhauses, 1957/58, Heft 9 (Mai 1958).

TERRON (Carlo)

1248. — *Carlo Terron e i peccatori.* **S.**, N° 165, 1960.

JAPON

1249. O'NEILL (P. G.). — *Early Nô drama : its background, character and development,* 1300-1450. London, Lund Humphries, 1958 [1959], 223 p., ill.

LIBAN

1250. FRANGOPOULOS (Th.). — *Georges Schehadé.* Néa Hestia, fasc. 713, 1957 [en grec].

PAYS SCANDINAVES

1251. KRISTENSEN (Sven Mœller). — *Zeitgenössische dänische Dramatiker.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 1.

HAMSUN (Knut)

1252. HILTBRUNNER (Hermann). — *Bemerkungen zu Hamsuns « Vom Teufel geholt ».* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. 7, Spielzeit 1958/59.

IBSEN (Henrik)

1253. DREWS (Wolfgang). — *Kann Ibsen unser Weggefährte sein?* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 2.

1254. GIGLI (L.). — *Attualità e verità di Ibsen.* **I.D.**, N° 281, 1960.

STRINDBERG (August)

1255. HAMSUM (Knut). — *Etwas über Strindberg. Essays.* München, Langen-Müller, 1958, 62 p.

1256. KURTH (Dietrich). — *August Strindberg. Vom Naturalismus zum Symbolismus.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 7/8.

POLOGNE

1257. — *Dramaty Staropolskie,* antologia spracowal Julian Lewanski. Warszava, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1959, 2 vol., 744 et 592 p.

1258. SCHILLER (L.). — *Wezwanie.* **Pa.T.**, 1959, N°s 1-2-3.

1259. LASOCKA (B.). — *O rzymskim dramacie Krasinskiego.* Ibid.

1260. SIVERT (Tadeusz). — *Z dziejow inscenizacji « Widm » Moniuszki-Mickiewicza.* Ibid.

SUISSE

DURRENMATT (Friedrich)

1261. DRESE (Claus Helmut). — *Der Dramatiker Friedrich Dürrenmatt.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 2.

1262. DE HAAS (Helmuth). — *Börsenhexe oder Engel der Gerechtigkeit.* Programmheft des Landestheater Hannover, 1957/58, Heft 11, p. 133-139.

Sur Friedrich Durrenmatt : Der Besuch der alten Dame.

1263. HESELHAUS (Clemens). — *Friedrich Dürrenmatt. Parodie als Kunst.* Städtische Bühnen Münster, Programmheft 18, 1958/59, 19, 1958/59.

1264. HERING (Gerhard F.). — *Begegnung mit Dürrenmatt.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. (1958), H. 9.

FRISCH (Max)

1265. DRESE (Claus Helmut). — *Max Frisch.* Ibid., Nr 11.

1266. UNSELD (Siegfried). — *Gotthieb Biedermann : Nicht mehr davongekommen.* Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 180. Spielzeit, Heft 41, 1958/59.

U.R.S.S.

1267. RADECKI (Sigismund v.). — *Gogol als Dramtiker.* Theater und Zeit, 6. Jahrg. (1958), H. 1.

1268. RIPELLINO (Angelo Maria). — *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia.* Torino, G. Einaudi, Edit. 1959, in-8°, 226 p.

1269. KNIPPER-CECHOCA (O.). — *Gli ultimi anni di Cechov.* L'Europa Letteraria [Roma], 1960, N° 1.

1270. NEPVEU-DEGAS (J.). — *Seconde naissance de Tchékhov.* **E.N.**, 1960, N° 16.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1271. DEVOTO (D.). — *Lecturas de Garcia Lorca.* **R.L.C.**, 1959, N° 4.

LOPE DE VEGA, CERVANTES, MAETERLINCK, IBSEN, LAFCADIO HEARN.

1272. MORISSEAU-LEROY. — *L'actualisation des classiques : Antigone.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 4.

ALLEMAGNE - AUTRICHE

1273. HADAMOVSKY (F.).— *Der dramatische Werk Schillers in Wien.* **M.K.**, 1959, N° 3.

ALLEMAGNE - ETATS-UNIS

1274. BRECHT (B.). — *Prologue to « The Caucasian Chalk Circle ».* Transl. by Eric BENTLEY. **T.D.R.**, Vol. IV, N° 2.

1275. GUTHKE (K. S.). — *Schiller auf der Bühne der Vereinigten Staaten.* **M.K.**, 1959, N° 3.

1276. McNAMEE (L. F.). — *Schiller. Inszenierungen in Texas im Jahre* 1959, Ibid.

ALLEMAGNE - FRANCE

1277. *Schiller Renaissance in Paris.* **M.K.**, 1959, N° 3.

1278. BRECHT (B.). — *L'importance d'être d'accord.* Pièce didactique. **T.P.** N° 36, 1959. Texte français d'Edouard PFRIMMER et Geneviève SERREAU.

1279. BUCHNER (G.). — *« La Mort de Danton ».* Texte français d'A. ADAMOV. **P.T.**, N° 157.

ALLEMAGNE - GRECE

1280. BRECHT (B.). — *« Le Cercle de craie caucasien ».* Trad. en grec par A. STANGOS. Revue des Arts, fasc. 33, 1957.

ALLEMAGNE - GRANDE-BRETAGNE

1281. WITTE (W.).— *Zweimal « Marie Stuart », Schiller auf der englischen und schottischen Bühne.* **M.K.**, 1959, N° 3.

ALLEMAGNE - JAPON

1282. SUGINO (K.). — *Schillers Dramen auf der japanische Bühne.* Ibid.

ALLEMAGNE - PAYS SCANDINAVES

1283. BERGMAN (G.). — *Schiller auf der schwedischen Bühne.* Ibid.

ALLEMAGNE - TCHECOSLOVAQUIE

1284. SRAMEK (V.). — *Friedrich Schiller auf tschechischen Szenen.* Ibid.

ALLEMAGNE - U.R.S.S.

1285. STESHENSKI (W.). — *Friedrich Schiller auf der russischen Bühne.* Ibid.

ESPAGNE - GRANDE-BRETAGNE

1286. LOFTIS (J.). — *Spanish drama in neoclassical England.* Comparative Literature, XI, N° 1.

ESPAGNE - PAYS SCANDINAVES

1287. GARCIA LORCA (Federico). — *Tre skuespil. Don Perlimplins kaerlighed til Belisa. Frœken Rosita eller Blomsternes sprog. Bernarda Albas hus.* Overs. fra spansk af Paul La Cour og Kirsten Schottlander. (Hans Reitzels serie, 31. Copenhague, Reitzel, 1960, 200 p.)

ETATS-UNIS - FRANCE

1289. MILLER (Arthur). — *Théâtre.* Paris, R. Laffont, 1959, in-8°, gd soleil.

Ils étaient tous mes fils. Mort d'un commis voyageur. Les sorcières de Salem. Je me souviens de deux lundis, *précédés d'une introduction de* Miller.

ETATS-UNIS - ITALIE

1290. MILLER (Arthur). — « *Uno sguardo dal ponte* ». Vers. italiana pref. e noti per la régia di Gerardo Guerrieri. Bologna, Licinio Cappelli Edit. 1959, in-16, 183 p.

ETATS-UNIS - PAYS SCANDINAVES

1291. BJORKSTEN (Ingmar). — *O'Neill i Stockholm.* (O'Neill à Stockholm.) Horisont. [Vasa], 1958, N° 5.

FRANCE - ETATS-UNIS

1292. CAUMEL (Sylvie). — *Béatrix Dussane aux U.S.A.* Pensée Française, 1960, N° 1.

1293. LABICHE (Eugène). — « *The man who set fire to a lady* ». English version by Fred Partridge. **T.D.R.**, Vol. IV, N° 2.

FRANCE - ITALIE

1294. LA HALLE (Adam de). — *La commedia di Robin e Marion.* A cura di Elio Piattelli, Firenze, ed. Fussi, Cassa Edit. Sansoni, 1959, in-16, 153 p.

1295. RENARD (Jules). — *Poil de Carotte*, avec commentaire de Pierre Cogny. Roma, Angelo Signorelli. Edit. 1959, in-16, 166 p.

FRANCE - POLOGNE

1296. MACIEJEWSKI (J.). — *Zagadka « Kordiana ». Ancks od redakcji.* **Pa.T.**, 1959, N°s 1-2-3.

L'auteur pense que l'idée d'écrire Kordian *vint à* Slowacki *après avoir vu, au Cirque Olympique,* Les Polonais (1831), *réalisés par* Franconi, *jugés ridicule par les Polonais. Il a voulu, sur le même sujet, créer une œuvre d'art.*

1297. RASZEWSKI (Z.). — *Slowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego'* Ibid.

Slowacki, Mickiewicz *et le théâtre romantique. Influence des théâtres parisiens et londoniens sur* Slowacki. *Influence du Cirque Olympique sur* Mickiewicz.

1298. — *O teatralny m Ksztalcie « Balladyny »*. ibid.

Balladine, *de* Slowacki, *serait l'expression des idées théâtrales de Nodier du groupe de l'Arsenal.*

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

1299. CONGREVE. — *Amour pour amour.* Texte français de Guy Dumur. Paris, L'Arche, Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 22, 1959, 94 p.

1300. SHAKESPEARE. — *Jules César. Antoine et Cléopâtre*, traduits et présentés par René Lalou, Paris, A. Colin, Bibl. de Cluny, 1959.

Voir aussi N° 1193.

GRANDE-BRETAGNE - PAYS-BAS

1301. STRAAT (Evert). — *Shakespeare tussen Kennis en Kunst.* **K.K.K.**, 1959, N° 5.

Article sur la traduction, en langue néerlandaise, de Troïlus et Cressida.

GRANDE-BRETAGNE - PAYS SCANDINAVES

1302. DELANEY (Shelagh). — *En mundsmag lykke.* Skuespil i 2 akter. Overs. fra engelsk af Elsa Gress. Wright efter « A taste of honey ». Fredensborg, Arena, 1960, 96 s.

ITALIE - AUTRICHE

1303. KLINGER (K.). — *Eleonora Duse und Osterreich.* **M.K.**, 1959, N° 3.

ITALIE - FRANCE et ITALIE - GRECE

1304. APOSKITOU (M.). — *Molière et le théâtre crétois.* Iraklion, 1957, in-8°, 12 p. t. à p. des « Annales Crétoises » [en grec].

Molière et les auteurs crétois ont une source commune : la comédie italienn .

ITALIE - FRANCE

1305. BETTI (Ugo).— « *Un beau dimanche de septembre* ». Adapt. Huguette HATEM. **A.S.**, N° 214.

PAYS SCANDINAVES - ETATS-UNIS

1306. WINTHER (S. K.). — *Strindberg and O'Neill : a study of influence.* Scandinavian Studies, 1959, N° 3.

PAYS SCANDINAVES - FRANCE

1307. STRINDBERG. — *Théâtre.* Paris, L'Arche, 1958, 2 vol., 1958, 207 et 192 p.

T. 1 : Camarades. Paria. Devant la mort. Il ne faut pas jouer avec le feu. Le lien.
T. 2 : L'Avent. Crime et crime. Pâques.

U.R.S.S. - ETATS-UNIS

1308. GOGOL (N.).— « *After the play* », transl. by D. MAGARSHACK. **T.D.R.**, Vol. IV, N° 2.

U.R.S.S. - FRANCE

1309. CORBET (Ch.). — *Le « Revizor » de Gogol devant la critique journalistique parisienne.* **R.L.C.**, 1959, N° 4.

1310. TCHEKOV (A. P.). — « *La Cerisaie* », adapt. de Georges NEVEUX. **A.S.**, N° 218.

U.R.S.S. - ITALIE

1311. CECHOV (A. P.). — « *Platonov* ». Trad. e intr. di Ettore LO GATTO, Torino, Einaudi Edit. 1959, in-8°, 278 p.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

1312. CARBON (Emile). — *Défense et illustration du théâtre amateur : la Compagnie des Quatre-Vents.* Théâtre (Marseille), N° 1, 1959.

1313. EMMET (A.). — *Influences on the amateur stage.* **D.**, Winter 1959.

1314. FOUDRAINE (J.). — *Het psycho-dramatische element in het Amateurtoneel.* **H.At.**, septembre 1959.

L'élément psycho-dramatique dans le théâtre d'amateur.

1315. HAUER (Arend). — *Het basisdecor.* **H.At.**, mars, juin, juillet-août, sept., oct. 1959.

1316. STRAUB (Manuel). — *Oefeningen met een medische bal - elementaire studie.* **H.At.**, mars et juin 1959.

Exercices avec un ballon médical.

1317. — *Elementaire training. Oefeningen in het hanteren van kleine gebruiksvoorwerpen.* Ibid., juillet-août 1959.

Exercice élémentaire : manier les petits objets d'usage.

1318. — *Elementaire training. Oefeningen in duwen, trekken, hijsen, tillen.* Ibid., septembre 1959.

Exercices de pousser, tirer, jucher, lever.

1319. — *Elementaire training. Oefening met lood, kwik en touwtjes.* Ibid., octobre 1959.

Exercices avec plomb, mercure et ficelles.

b) Théâtre scolaire

1320. SCHILP (C. A.). — *Lyceïsten spelen Dürrenmatt.* Ibid., octobre 1959.

Des élèves des lycées jouent Dürrenmatt. (Article sur la pièce Un Ange vient à Babylone *- Ein Engel kommt nach Babylon – et la raison du choix de cette pièce.)*

c) Théâtre à l'usine

1321. WIELINK (H. J. van). — *Het Arbeiderstoneel tussen de Wereldoorlogen.* Ibid., septembre 1959.

Le théâtre à l'usine entre les deux guerres mondiales.

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

1322. *Colloque international. Le Théâtre et la Jeunesse.* L'Amateur, Nos 70-71-72, 1959.

1323. COUNSELL (J.). — *Christmas in the Theater.* **D.**, Winter 1959.

1324. LINZER (M.). — *Kleines Festival des Kindertheater.* **T.Z.**, 1959, N° 12.

XI

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

1325. FRANK (Helmar). — *Théorie informationnelle de la réalisation et perception dans l'art du mime.* **C.E.R.T.**, N° 24, 1959.

1326. KNUDSEN (H.). — *Hans Weigl, Masken, Mimen und Mimosen.* **M.K.**, 1959, N° 2.

1327. SAYRE (G.). — *Creative miming.* London, H. Jenkins, 1959, 128 p. ill.

1328. GUERMANTES. — *L'illusioniste.* Figaro, 7 mars 1960.

A propos de Aldo Savodillo, *dit* Salvan, *et de* Channing Pollock.

1329. *Papa Link zum Gedenken.* **Per.P.**, 1959, Heft 7.

1330. KREBS (C. G.). — *Kasperltheater in Brasilien.* Ibid.

1331. LANGER (K.), MAJEROVA (I.), HLAVATY (K.). — *Diverse Tierpuppen Konstruktionen.* Ibid.

1332. OBRY-BRODSKY (Olga). — *Mamalengo, das traditionnelle Puppnespiel Pernambucos.* Ibid., Heft 7.

1333. OHIDY (Lehel). — *Az Allami Bábszinház tizéves müsora* 1949-1959. (Le répertoire du Théâtre des Marionnettes à Budapest, 1949-1959.) Budapest, 1959, 28 p.

1334. PROCTOR (R.). — *Report on Unima.* **P.J.**, XI, N° 2.

1335. PURSCHKE (Dr.). — *A. Hendschel's Bild als Beleg für amerikanisches Puppenspiel.* **Per.P.**, 1959, Heft 7.

1336. RAIFANDA (Z.). — *Verbesserte Führung von Tiermarionetten.* Ibid., N° 6.

1337. U. P. — *Podrecca.* **I.D.**, N° 274, 1959.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

1338. *La musique de scène de la troupe de Shakespeare.* Edition critique par John P. Cutts. Préface d'Allardyce Nicoll. Paris, Éditions du C.N.R.S., 1959, XLVII-198 p.

1339. EWEN (D.). — *Complete book of the american musical theatre,* Holt 1959.

1340. MAIONE (Italo). — *Il dramma di Wagner.* Napoli, Libr. Scientifica, Edit. 1959, in-8°, 337 p.

b) Danse et ballet

1341. LIDO (Serge). *Ballet* 9. *L'année chorégraphique* 1958-1959. Paris, S.F.L., 1959, 24 × 30.

1342. NIKOLS (N.). — *La danse. Histoire d'un art. Le ballet.* Athènes, Edit. Difrot, 1957, in-8°, 208 p., ill. [en grec].

1343. PUDELEK (J.). — *Warszawski balet romantyczny* 1832-1843. **Pa.T.**, 1959, Nos 1-2-3.

c) Arts plastiques

1344. GOT (J.). — *La documentation photographique en Pologne.* Paris, F.I.A.B. Section Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle, plaq. ronéot., 1960 (c. r. du Congrès de Varsovie).

1345. MILANOVIC (O.). — *The museums and our section.* Ibid.

1346. MOUDOUES (Rose-Marie). — *La documentation photographique en matière de théâtre.* Ibid.

1347. OPRESCU (G.). — *Les arts plastiques, la musique et le théâtre de 1944 à 1959.* Studii si Cercetari de Istoria Artei 1959, N° 1.

1348. SCHONE (G.). — *Die Commedia dell' arte. Bilder Burg Trausnitz in Bayern (II).* **M.K.**, 1959, N° 2.

1349. WEINERT (H. K.). — *Visionen moderner Sakralarchitecktur in « La Jeune Fille Violaine » von Paul Claudel.* Antares [Hamburg] Verlag, VII[e] année, N° 4, juin 1959.

La vision claudélienne rapportée à deux sanctuaires modernes : la Sagrada Familia de l'architecte GAUDI *à Barcelone, Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp, construite par* LE CORBUSIER; *Pierre de Craon et l'art sacré moderne.*

d) Cinéma

1350. FELSENTHAL (Stefan). — *Festival, beurs en kermis.* **K.K.K.**, Nr 6. 1959.

Festival, bourse et foire (critique sur les films au festival de Berlin).

1351. GAWRAK (Z.). — *Documentation cinématographique du théâtre en Pologne.* Paris, F.I.A.B., Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle, plaq. ronéot., 1960.

1352. TURFKRUYER (Marc). — *Geschiedenis van de film.* Anvers, Edit. Ontwikkeling.

e) Radio et télévision

1353. CALENDOLI (G.). — *Il teatro di prosa e la televisione in Italia.* **R.**, IX, N° 10.

1354. DEME (G.). — *Les problèmes de la dramaturgie télévisuelle.* Bulletin de Documentation et d'Information OIR (Prague), av. 1959.

1355. BOZO (L.). — *La structure de la pièce radiophonique.* Ibid., juin 1959.

1356. D'ALESSANDRO (A.). — *Rapporto regista attore in televisione.* Bianco Nero [Roma], juil. 1959.

1357. REKACEVICZ (L.). — *La télévision et l'enfant.* **C.E.R.T.**, N° 24, 1959.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

1358. HENRIOT (E.). — *Le langage des précieuses.* Historia, N° 156, 1959.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1359. AUBAREDE (G. d'). — *Robert Kemp, critique sans âge.* Carrefour, 8 juillet 1959.

1360. FABRE (Eugène). — *Robert Kemp, un journaliste que la critique conduisit à l'Académie.* Journal de Genève, 4-5 juillet 1959.

1361. LEDERER (Moritz). — *Baumeister des deutschen Theaters. VIII. Theaterkritik und Kritiker.* Deutsche Rundschau, 84. Jahrg., Heft 5, S. 447-451.

1362. HERING (Gerhard F.). — *Alfred Kerr und die Regie.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg., Nr 9 (Sept. 1959).

1363. McCARTHY (M. T.). — *Sights and spectacles*, 1937-1958. London, Heinemann, 1959, 202 p.

1364. STURZENEGGER (Y.). — *Alfred Kerr. Ein Kritiker der Dramaturgie seiner Zeit.* **M.K.**, 1959, N° 2.

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

1365. FABIAN (Hans). — *Das Schicksalsstück in der Gegenwart. Ist die antike Tragödie wiederholbar?* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 2.

1366. MOUZENIDES (T.). — *Réflexions sur la tragédie.* Théâtre grec, fasc. 8, 1957 [en grec].

1367. PAPANOUTSOS (Ev.). — *Le paradoxe de la tragédie et son explication d'après David Hume.* In Mélanges. G. et M. MERLIER, T. III, Athènes, Edit. de l'Institut Français d'Athènes, 1957, in-8°.

b) Personnages

1368. ASENSIO (E.). — *Hallazgo de « Diego Moreno », entremes de Quevedo, y vida de un tipo literario.* **H.R.**, 1959, N° 4.

1369. BAUER (Roger). — *Judith bei Hebbel und Giraudoux.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. 4, Spielzeit 1958/59.

1370. BIRIS (K.). — *Les vaillants Rouméliotes dans le théâtre populaire grec.* Néa Hestia, fasc. 717, 1957.

c) Thèmes

1371. GRUNSKY (Hans). — *Totem und Tabu im Lohengrinmythos. Eine Studie über das Frageverbot und die Rolle des Schwans.* Bayreuther Festspiele 1958, Programm « Lohengrin », Seite 22-36.

1372. LENTZ (Andreas). — *Ovid und die Folgen.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, Jahrg. 1958/59, H. 2.

1373. ROTH (Robert). — *Literarische Gestaltungen des Don-Juan-Stoffes im Wandel der Jahrhunderte.* Ibid., Heft 9.

1374. ZACHARIAS (Gerhard). — *Die Welt der Ariadne.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter der Spielzeit 1958/59, H. 2.